

# البيان

مجلة  
فكرية  
ابداعية

مجلة شهرية تصدر مؤقتا أربع مرات في السنة  
السنة الثالثة - العدد المائس - الحادي عشر - 78

المدير المسؤول : محمد بنيس

هيئة التحرير : محمد البكري  
مصطفى المسناوي  
عبد الله راجع

العنوان :

ش. ب. : 505  
المحمدية - المغرب

---

### كلمة من الصديق عبد الكريم برشيد

أيها الاعزاء،

نظرا لكثرة ما يأخذ مني المسرح من وقت فاني ارجو أن  
تغفوني من مشاركتي في هيئة المجلة . وهذا لا يعني بالضرورة  
التخلي عن المجلة التي هي مجلتي والتي أكن لها الكثير  
من التقدير .

عبد الكريم برشيد

---

### كلمة من المجلة

كان حضور الصديق عبد الكريم برشيد بيننا يعطي  
لتجربة « الثقافة الجديدة » بعدها الجماعي ، ونعترف أن  
مشاغل انجاز المجلة تتطلب امكانيات ، وفي نفس الوقت  
نأخذ منا زما مستمرا . ونحن اذ نشكر الصديق عبد الكريم  
على تقديره للمسؤولية ، نؤكد له من جديد أن صوته سيبقى  
دائما الى جانبنا .

المجلة

منذ البدء، في انجاز العدد الاول من « الثقافة الجديدة » ونحن نعيش في جعيم التحدي مع تقنيات الطبع . طالت فترة التحدي ولم نشخ ، طالت فترة العمل من اجل تهيئ المواد وطبعها ولم نعرف توقيتا للاستراحة . تصدر المجلة في فترات متباعدة ، وفي بعض الحالات متقطعة ، ومع ذلك كنا نقول : في المرة القادمة ستتغير الوضعية : الازمة المادية ، صعوبات الترخيص ، مشاكل الاخراج والسحب ، وما نحن ندور في نفس الحلقة المفرغة . في المرة الاخيرة وعشنا القراء بالصدور القريب للعدد العاشر ، واكتشفنا بعد برهة ان كل حساباتنا خاطئة ، آلة الترخيص مفقودة في الدار البيضاء . لم نستسلم ، اتصلنا بمختلف المطابع ذات امكانيات طبع الكتاب ، فكنا نواجه بالاثمنة المخيفة ، حيث وصل الثمن عند البعض 6 دراهم للطبع فقط ، عدا مصاريف التوزيع ، التي تصل الى 40 ٥/ من ثمن القلاف . كيف نواجه فقرنا ؟ هل نوقف المجلة ؟ هل نرفع الثمن الى اكثر من 10 دراهم ؟ واخيرا تبين لنا ان ليس هناك غير حل واحد ، هو الاستمرار ، وفسق امكانياتنا ، المادية والتقنية ، بالرغم من النتائج السلبية التي تنعكس على سير المجلة ، وتطورها ، واستمرارها .

ان « الثقافة الجديدة » محرومة من الدعاية ، فالذين اتصلنا بهم ، ممن يدعون الاهتمام بالثقافة الوطنية ، والعمل على نشرها وتدعيمها ، ابعد الناس عن فهم معنى الدعاية لما يصدرونه ويتاجرون به ، ولذلك انضج لنا في الاخير بان عملنا ، بقدر ما هو ضروري ، يفرض علينا ، وعلى القاري المتعاطف معنا ، مزيدا ممن النضحية ، والمواجهة . اننا نعترف ، هذه المجلة تتجاوز امكانياتنا ، ديوننا ترتفع ، وصعوباتنا تتضاعف ، ومع ذلك نستمر . نرجو ان يتفهم القراء هذه الوضعية ، ويبادروا الى الاشتراك والمساندة . اننا نصـرـخ بصوتنا القريب من الهذيان .

## الموضوعات

6	تألق ... الضوء والطريق
	لقاء
7	« رياح شرقية » بحثا عن هوية مومن السميحي
	« نقد 2 »
41	وضعنا النقدي ، بعض من سماته وإمكانياته محمد بنيس
53	وضعنا النقدي ، وضعنا الثقافي عزيز الشرقاوي
66	أزمة التأنيج في النقد العربي : النقد المغربي نموذجا حسن المنيعي
72	اللغة ، الأدب ، التاريخ عبد الله بونفور
78	تساؤلات حول الوضع النقدي بالمغرب سعيد يقطين
86	علم اجتماع الأدب : نظامه الأساسي ومشاكله المنهجية لوسيان غرلحمان
117	الكتابة في الدرجة الصفر رولان بارت
137	البنية ، الدليل ، اللعبة ، في حديث العلوم الإنسانية جياك ديريدا
	شعر
155	سلاما ، وليشربوا البحار عبد الله راجع

160	قطار بيروت السريع ايتيل عدنان
	قصص
166	عبد الله البري يصبح بحريا أحمد الرضاونسي
170	المؤامرة أحمد يوزفرور
172	الشاحنة ،،، والرجل الذي لا يشبه أحدا قمرى البشير
177	الزائرون الياس ادريس
180	هوامش حول مشروع قراءة الجابري للفارابي محمد الوزاد
193	مجلات
198	فنون تشكيلية
201	مهرجانات
107	بيانات
208	أخبار
209	الجمعية المغربية لمدري الفلسفة

الاشتراك المادي  
المغرب : 15 د. البلاد العربية 30 د. أوروبا 40 د. أو ما يعادلها  
اشتراك المساندة : 50 د.  
تبعت الاشتراكات باسم :  
محمد بنيس  
الحساب البريدي : 1.383.41  
الرباط

- 1 - المقالات التي تنشر في المجلة تعبر عن رأي كاتبها .
- 2 - المقالات التي لم تنشر لا ترد الى أصحابها .

### خلق ... الضوء والطريق

جاءت الشهادة على عادتها : علف ودم .  
لم يكن عز الدين قلق اسما ، انه قضية . هو  
القضية . خارج من صلب هذا الشعب الذي قال ،  
لا . واحترف الشهادة . من أين يبدأ جسمه  
وأيّن ينتهي ؟ هذا الذي سمى الشعب ضوءه  
وطريقه قال . لا . اعاد الجسم لتربيته ،  
والصوت لحلمه - حقيقته . ثم صعب هو  
الشهادة ، ولكن كل واحد لا يقدر أن يكون  
شهيدا .

في باريس البعيدة اغتالوه ، لم يكفهم أنهم  
يروون جسمه يتدحرج يوميا ، ويختار موته -  
حياته . عجبا ، لم يقرأوا فناهم في اغتياله !  
عكذا يختار كل واحد موته ، هو الشهادة ،  
هم الجريمة . ثم ماذا بعد ؟ لا تسألوا . أما  
نحن : قلق .. الضوء والطريق .

## «رياح شرقية» : بحثا عن هوية

لقاء مع السينمائي المغربي مؤمن السميحي .

هذا الحوان أنجز خصيصا لـ « الثقافة الجديدة » ، وقد نشر جزء قصير منه في مجلة « الدستور » الصادرة بلندن ، ونحن هنا نقدمه للقراء بصيغته الأصلية والكاملة ، مع شكرنا للأخوين مؤمن السميحي ووليد الشميط .

جسدان : امرأة ومدينة .

المدينة صامتا ساكنة ، تنهض ببطء . الجدران عالية والبيوت بيضاء . وقطيع من الغنم ينافس الاطفال على فسحة الشارع . المدينة مبعثرة هنا وهناك . بيوت وفران وبائع خضار وغسيل منشور وشوارع ودكاكين ومدرسة ومقهى وتفاصيل . جسد امرأة ، نائمة . طفل يمشي على الشاطئ ، ثم المرأة في بيتها تتأمل . امرأة ثانية تصلي وثالثة تعمل في المطبخ . ورجل يغسل وجهه ويديه وقدميه في صحن الدار ويصلي . والابواب كبيرة ومقفلة . والساعة صارت التاسعة .

امرأة ومدينة . امرأة محجبة يلفها السواد ، ومدينة اندلسية بيضاء . وأصوات تغني كلمات بلغة غير مفهومة .

حقائق قليلة فقط ، وتذكر على الفور أنك أمام فيلم غير عادي ، وأمام عمل سينمائي بديع .

« رياح شرقية أو غف الصمت » للسينمائي المغربي مؤمن السميحي ( 32 سنة ) لا يذكرنا بأي فيلم عربي آخر . ولكن كم هو عربي هذا الفيلم ! اننا أمام إحدى التجارب الفذة في السينما العربية التي تسعى بجدية وعمق الى كتابة سينمائية جديدة والى لغة سينمائية متميزة ، وبكلمة أخرى الى جمالية سينمائية بديلة . والتوقف عند تجربة السميحي مسألة تفرض نفسها لانها تجربة تشكل منعطفا هاما وأساسيا في مسيرة السينما العربية البديلة التي تواجه بالحاح شديد اشكالية الجمالية واللغة والكتابة السينمائية ، وتواجه بالحاح أشد كيفية التغلب على الرقابة الصارمة دون التنازل عن صوت المقولة

وجراتها .

اية جمالية ، واية لغة ، واية كتابية ؟ انه السؤال الكبير . أهمية مؤمن  
السميحي في فيلمه الطويل الاول انه طرح السؤال وبحث وجاء بمشروع جواب  
مذهل في صفاته وأصالته وجراته .

شاهد السميحي أفلاما كثيرة وقرا وتأمل كثيرا . غاص في الثقافة  
العربية حتى منابعها ، وتعمق في النتاج الفكري العربي بشكل نادر مثيله  
عند السينمائيين العرب وخاصة في بلدان المغرب العربي التي يعاني مثقوبيها  
من ازدواجية الثقافة واللغة . اهتم بالتاريخ والتراث واللغة والادب . واطام  
على جديد التيارات والنظريات والتساؤلات المعاصرة في أوروبا . وعندما أقدم  
على التجربة حقق فيلما هو حدث في السينما العربية . ونال « رياح شرقية  
أو عصف الصمت » ست جوائز في مهرجانات دولية : ثلاث جوائز كبرى في  
مهرجان طولون ( 1975 ) ، جائزة العمل الكاثوليكي في مانهام ، جائزة  
المهرجان الخاصة ، وجائزة النقاد العرب في قرطاج ( 1976 ) .

حاول السميحي أن ينهل من فنون الادب العربي ، من التورية ، والكنائية  
والرمز والاسترسال والمقارنة والمجاز ، ربما بشكل لم يسبقه اليه من قبل سوى  
صلاح أبو سيف ، دون أن تكون تجربة أبو سيف ، على أهميتها وكثافتها ،  
في عمق ما وصل اليه السميحي . كما حاول هذا المخرج المغربي الشاب أن يستلهم  
الذاكرة الشعبية ، أو كما يقول هو : « التخاليل الشعبي » ، بما في هذه  
الذاكرة من أساطير وحكايات وأمثلة تنتقل من جيل إلى جيل ومن عصر إلى  
عصر . وبنى فيلمه كما كان رسام المنمنمات العربية يبني لوحته : بالتفاصيل  
والجزئيات الدقيقة ، وكما كان البناؤون العرب يبنون مدافعهم القديمة بأزقتها  
الضيقة وبيوتها ونوافذها وساحاتها الصغيرة وهيكلتها الخاصة . نسج  
السميحي فيلمه بخيوط رفيعة ، متقطعة ومبعثرة ، ومزج الصورة مع ما هو  
وراء الصورة ، الدلالة مع ما ترمي اليه ، الواقع مع جذوره ، الروائي مع  
التسجيلي ، الماضي مع الحاضر ، فاختلطت الخيوط ببعضها ، ولكن ، يا له  
من انسجام وتناسق وتناغم في « رياح شرقية » !

نحن في طنجة في أواسط الخمسينات . النضال ضد الاستعمار في المغرب  
يزداد حدة وصلابة ، والقمع يزداد عنفا ودموية . طنجة « المدينة الدولية » ،  
التي تحكمها إدارة من 8 دول أوروبية ، تتابع حركة التحرر الوطني نضالها .  
الناس في المقاهي تسمع اذاعة « صوت العرب » ، والوطنيون يسجنون بالآلاف  
الناس تتظاهر والاسواق تضرب وتقفل . والملك في المنفى . الشائعات قالت  
انه سيظهر على سطح القمر . النساء والاطفال ينظرون وعسكر اسبانيا يطلقون  
الفار ارمابا وخوفا من الانفجار . . .

عائشة في بيتها تبكي بصمت ، زوجها قرر الزواج عليها ، وليس أمامها  
سوى اللجوء إلى السحر ، كما أشارت النساء ، لمنعه من تنفيذ قراره . وتبدأ



رحلة عائشة مع المستحيل والوعي والتضحية والموت . جسدها المفسوف بالاسود يخترق جسد المدينة بحثا عن حل لمشكلتها ، فتكتشف شيئا فشيئا مشاكل المدينة حيث للقهر ملامح أخرى : الاستعمار ، الاجانب ، السجن . القمع ، الاغنياء والفقراء . وتفجر غضبها بضرب ابنها الذي اعطيت حق تربيته . وابنها يحلم بالسفر ، باكتشاف ما وراء البحر . وفي البحر تموت هي . لا تجد خلا سوى في الموت . ففي احد طقوس السحر كان عليها ان تستحم في البحر . وتغرق . وتستغيث امرأة طالبة النجدة من الرجال . ولكن عائشة تموت .

البلاد تحصل على استقلالها وتبقى مشكلة عائشة . ولكن ، هل وجدت المدينة خلا ؟ أليس من حل ؟ في المدرسة ، المعلم يعلم الاطفال معاني كلمات نار - لهب - مجنون . وعلى رصيف الميناء يتوجه العمال الى العمل . جيل جديد يولد ، وطبقة عاملة تولد . وفي ولادتهما اشارة الى أمل التغيير . ولكن لا وجود لامرأة في شحنة الامل هذه . هل الامل في الرجل وحده ؟ والى متى ستبقى المرأة تطلب النجدة من الرجال ؟

الوقوف عند مثل هذا السؤال ، والاصرار عليه يعني الوقوف عند قراءة الفيلم الاولى والمباشرة . ولكن « رياح شرقية » لا يكتفي بهذه القراءة وحدها . فهو لا يتحدث فقط عن وضع المرأة في مجتمع رجالي أبوي ، ولا عن وضع المغرب في زمن الاستعمار فحسب « رياح شرقية » يتحدث عن جسدين : امرأة ومدينة . جسدان يمتزجان يخترقان بعضهما ، ويؤلّفان تاريخا تمتد جذوره عميقة في الماضي ، ويشكلان ثقافة مليئة بالاسرار والسحر والاساطير ، وينتميان الى مجتمع متعدد الثقافات والانتماءات واللغات ، ومتشدد في الایمان وممارسة الايمان ، ويواجه حضارة وقيما وعقلية أخرى ، يواجه الآخر ويواجه الذات . جسدان هما معا الضحية والجلاد ، الوعي والظلام ، الماضي والحاضر ، قيم الامس وقيم اليوم ، هما معا التضحية والموت ، السبب والنتيجة ، الظاهر والمخفي ، هما السجن والتوق الى الحرية . جسدان وسجن . كبير سجن المرأة وكبير سجن المدينة . جسدان يبحثان عن هوية .

« رياح شرقية أو عنف الصمت » هو البحث عن هوية .

(1) - قبل الحديث عن السينما وعلاقتك بها وعن فيلمك « رياح شرقية أو عنف الصمت » لننتحدث قليلا عن اللغة ومفهومك لها ، اذ لا شك ان لك لغة هشة أساسية بممارستك السينمائية ، انك تنصر على الكتابة بما تسميه « لغة الفرد » التي هي اقرب الى العامية منها الى الفصحى . ما هو تحليلك لاشكالية اللغة ؟

انني أومن الآن بما يمكن تسميته : لغة الفرد ، أو اللغة الفردية IDIOLECTE كما حددتها الدراسات اللغوية

الحديث . اللغة الفردية كنتاج تاريخي : تاريخ الفرد الشخصي وتاريخ الفرد في ظل تطور مجتمعه ، أي تاريخ هذا المجتمع .

بالنسبة للمشكلة اللغوية المطروحة في المغرب وفي العالم العربي عامة ( القطيعة بين العامية والفصحى - استعمال لغات أجنبية ) رسخ الآن في ذهني وفي ممارستي انه لا يمكن لي أن أتكلم وأكتب ، لا يمكن لي أن أعبر عن « الانا » الا باللغة الفردية التي تعبر عن الشخص اللغوي ، كشخص يجتاز المراحل اللغوية التالية :

(1) - انتماء لغوي - عائلي - طبقي - ( وهو الانتماء القبائلي في التخايل الاجتماعي العربي ) .

(2) - مرحلة التكوين الدراسي ( البتر الناشئ عن التواجد في المدرسة الغربية ) .

(3) - طور الوعي والتقرير : أية لغة يجب علي أن أتكلم بها ؟

ان الجواب على هاد السؤال يفرض شروطا . منها رفض نوع من النفاق الذاتي ، نفاق ينم عن كبت لغة الام والعائلة والحي والمدينة والمنطقة ، انه كبت لما يسمى بـ « جهالة » الام ، وكبت للانتماء الطبقي . ان اللجوء اللى لغة الفرد هو في الحقيقة لجوء الى خدعة والى تهرب . فالفرار من اللغة الامية ( لغة الام والامة - لا في معنى الجهالة كما هو معتاد ) هو الذي يفسر - ربما - الكثير من التعترات والحواجز التي تلحبت بها المقولة العربية ، سواء العلمية أو الادبية . في القرن العشرين . ففي هاد المقولة تتغلب دائما الرومانسية ولا مسؤولية التعبير ، والاستهتار والتهالك على ما يمكن لي أن أضفه بـ « درجة صفر التعبير » - وهو تعبير ينطلق أولا وقبل كل شيء من تحديد نفسه بانتماءاته التاريخية والاجتماعية والنفسية ، تحديدا يتم بنوع من الصراحة المقولية - صراحة درجة الصفر ، ان أمكن التعبير .

وعلى كل حال ، فأنا أضع في اطار هذه الاشكالية - كمنطلق لمعالجتها والتفكير في حيثياتها - رمزية الشخص ، أو الانا المبتور ، الذي توصف واقع الانسان المعاصر وهي رمزية لغوية أساسا ، رمزية أبرزتها تحليلات جاك لاكان (J. Lacan) في دلالة الشخص أو الموضوع المشطوب عليه « Le Sujet barré » يبقى دور الترجمة في معناه العام .

التوصيل والتفاهم ، وربما كانت كل عملية للكلام ، ما هي  
في نهاية التحليل سوى ترجمة .

## (2) - مؤمن المسيحي ، ما هي حكايتك مع السينما ، كيف بدأت ؟

ان علاقة الشخص ، علاقة الانا مع لا شعوره ، ما تظهر  
الا بعد مدة طويلة من التساؤل عن معنى اختياراته الرئيسية  
التي تكون خطوات تجاه هدف حياته ومصيره ، فمثلا ، لاحظت  
مؤخرا أن اسم ممارستي ( السينما ) ينطوي على الحروف  
اسمي الابتدائية سين - ميم - ميم - سين ! .

ان أول فيلم سمحت لي الفرصة بانجاز ، شريط قصير  
سميته بدون شعور « سي موح » « سي موح بدون حظ » وحسب  
العنوان الكامل فان « سي موح » يعني « سيدي محمد »  
بالبربرية - سين - ميم ثانية ، علامات المقدر والمكتوب كما  
نقول ، هي بدون شك مجرد لعبة المصير ، لعبة هي كما نعلم  
اليوم ، وحسب نظرية اللاشعور ، تختلط فيها اشارة رمي  
ونتيجة هذه الاشارة .

وعلى أي حال فان الفرصة هي التي سمحت لي بتطبيق  
اقتراحات القدر . كنت أدرس - بدون أي اقتناع - بجامعة  
محمد الخامس بالرباط . ولم يكن المغرب المستقل قد سجل  
الا بضعة سنوات من حياته الجديدة ، أعني أن آثار الاستعمار  
كانت ما تزال راسخة وبارزة في كل مرافق الحياة اليومية .  
الشيء الذي كان يؤلم أبناء جبلي أكثر على الخصوص . وفي  
الرباط حدثت أول تجاربي مع الغياب والفراغ : الغياب الثقافي ،  
الغياب الانساني . افتقار جبلي الى كل ما كان يعلم بوجوده  
خلال الصحف والكتب والشاشة ، من حياة ثقافية وفكرية في  
العواصم الاوربية . واذ ذلك كانت موجة الوجودية تكتسح  
كل شيء ، وفي هذه الظروف وجدت منح لدراسة السينما  
بباريس ، ولم أتردد لحظة واحدة في القيام بما يمكن القيام به  
لاغتنام هذه الفرصة ، لقد كانت جاذبية باريس ، عاصمة  
الامبراطورية ، أقوى مما يطاق ، ولم يكن جبلي يستطيع نص  
الطرف عن ميثولوجية « عصفور من الشرق » ، ولم أدرك أنه  
عصفور في قصص الا بعد ذلك ، لكنني أنا أيضا ، حينما  
وصلت الى باريس ، وضعت القبة الفرنسية ( البسكينة  
بالادق ) السوداء المشهورة على رأسي لبضعة أشهر ، مقدما  
طقوس التضحية لآلهة المحاكاة ( أو التوحد بعبارة أصح ) .  
درست بالايديل (IDHEL) لكن هويتي كما يقال ،

نشأت وترعرعت بالانعكاف على دار الخزانة السينمائية ،  
وبمتابعة الدراسة بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا  
(EPHE) حيث كانت هناك منهجية دراسية غير قمعية ،  
وكانت « الدروس » عبارة عن محاضرات ( في معنى جلساتها  
العربية القديمة ) وعن انجاز لدراسات جامعية بدون قيود  
تربوية كتلك المعروفة بالجامعات التقليدية . وبعد الدراسة  
حاولت الخوض في ميدان العمل الفيلمي ، وقد استغلت مدة  
قصيرة في التلفزة الفرنسية ثم أنجزت شريطين قصيرين ،  
وأخيرا استطعت انجاز شريطي المطول الاول « رياح شرقية أو  
عنف الصمت » . هادي هي تقريبا الخطوط النانئة في حكايتي  
مع السينما .

### (3) - لماذا وقع اختيارك على السیدما بالذات من بقية وسائل التعبير ، ما هي الخلفيات التي حددت هذا الاختيار ؟ هل هي اللغة ؟

ربما كانت مشكلة اللغة من الاسباب الحاسمة في هذا  
الاختيار ، كانت عندي دائما - وما تزال - رغبة في الكتابة .  
والكتابة بالفرنسية لا محالة ترمي بالكاتب في اشكاليات غير  
اشكالياته الحقيقية ، لا بالنسبة للقاري فقط ، ولكن بالاحص  
بالنسبة لسؤولية مقولته . الدهش في القضية هو أن الكتابة  
باللغة الاجنبية هي الكتابة بلغة الآخر في التحديد الفرويدي .  
وسوسيولوجية الاستعمار أساسا توضح مشكلة العلاقة مع  
الآخر : يعني علاقة الإنسان العربي بالآخر الغربي ، يعني  
علاقة الثقافة العربية بثقافة الآخر الغربي . وأنا متيقن كما  
قلت في البداية من أن اللغة ، مادية اللغة ، هي مخاض ،  
ومحور هذه العلاقة بالآخر . ويبرز هنا رفض ذو اتجاهين  
وكانت « الدروس » عبارة عن محاضرات ( في معنى جلساتها  
( الرفض الاول يفضح ويدرج الرفض الثاني ) . أولا : رفض  
اللغة الاجنبية التي تجعل الانا مستلبا في الآخر الاجنبي .  
ثانيا : رفض لغة الاجداد وتحديد السلفي ، رفض اللغة التراثية  
التي تجعل الانا - هي بدورها - مستلبا في الآخر الاسطوري ،  
في الآخر القبائلي . ان مقولة عربية جديدة وجريئة يتحتم عليها  
القيام بعمل جد صعب وعملق ، يكون في الوقت نفسه .  
قطيعة مع تجنباتها وكبوتاتها ، وربط تاريخها يتم بين لغة  
الانا في طريق وعي تحليلي وتراث يجب النظر اليه وتقييمه من  
زاوية نقدية ابداعية . هذا النوع من التقييم هو بالضبط  
ما قام به الفكر الغربي ( الفرنسي مثلا ) منذ انطلاق القرن

السادس عشر ( ما يسمى بالنهضة ) : القطيعة مع اللاتينية ، لغة الكنيسة ، واليونانية ، لغة الكتب ، وفي الوقت نفسه ادراج تراث اللغتين في ممارسة مجددة للنص . لتتذكر في هذا الصدد وحشية لغة مونتاني (Montaigne) أو شكسبير كما يمكن التحدث عن وحشية لغة تابط شرا مثلا في اطار تاريخي آخر .

(4) - مفردات وقواعد اللغة السينمائية هي غير مفردات وقواعد اللغة . والسينما جديدة ، بينها اللغة قديمة جدا . وللسينما اشكالية مختلفة عن اشكالية اللغة ، فاشكالية السينما هي الصورة والصوت .

في السينما تطرح بالاولوية اشكالية الصورة . السينما ممارسة وتعامل مع نظام الصورة ونظام الصوت : الصورة كالاخر ، والاخر كصورة . وفي طي هاد الاشكالية يندشئ التساؤل النغوي وتطرح قضية الزامية البحث عن كتابة سينمائية متميزة .

في هذا الاطار يبدأ تصنيف تساؤلات عدة تخص علاقة الفرد العامل الممارس باللغة وبالصور ، ويلزم تحديد مقولة توضح هاد التساؤلات وتحدد جدلية هذه العلاقات . على مقولة الوظيفة المرئية - السمعية ان تنطلق من ماهية الصورة . مقوماتها ، ومفاعيمها في مختلف الحضارات ( اننذكر مشكلة الصورة في الحضارة العربية الاسلامية ) وتطورها عبر القرون ، ومختلف اشكالها ووظائفها حتى اختراع « السينماتوغراف » في أوروبا وأمريكا ( هناك ظاهرة لهاد الاختراع مجهولة ، وهي ان الفلكي والفيزيقي ابن الهيثم عبر عن هذا الاختراع قبل الاوان بقليل ، وكان هذا في القرن التاسع بمصر ) .

عندنا اليوم استنتاجات التحليل النفسي الفرويدي التي ينص على تعامل الشخص ، في نطاق التحليل النفسي ، مع الصور : فالعصابي والهستيرى حين يتكلمان ، فهما يتكلمان صور الماضي ، وصور مأساة الطفولة ، صور التخيل وصور التوحد . هاد الصور تسكن كالاشباح في نفسيهما وفي افكارهما وفي شخصيتيهما ، وهي التي تعبر عنها لغة العصابي . او لغة الادب الفن ، او اللغات الاجتماعية المختلفة من سياسية ويومية ، بل ان جاك لakan (J. Lacan) يذهب الى أبعد من ذلك حين يعتبر اشكالية الصورة - في المرحلة التي سماها بمرحلة المرأة كمحور العلاقة التخيلية ، أي العلاقة بالآخر - علاقة حاسمة في التركيب النفسي .

وعلى كل ، فهادي هي المجالات التي تتخذها ممارستي كحد  
أدنى للتعامل مع الصورة ، حقول تجعل السينما تبتعد عن  
الهدف الذي رسمه لها العالم الرأسمالي الغربي ، أعني السينما  
كفسحة تجارية استهلاكية . ومن الامثلة التي تدل على أهمية  
السينما السائدة في تكوين تخايل اجتماعي ، هناك مثال  
السينما المصرية ، هاد السينما هي عبارة عن صور متواصلة  
تؤدي دورا واحدا ومملا الى أقصى حد : ويتمثل في نقل صور  
المقاييس والعلاقات الغربية الى المشاهد العربي : من الاشكال  
الروائية الى نوعية المضامين : الغراميات ، الفيلم الغنائي ،  
ايدولوجية البطولة والصعلكة . واطن أنه - عن طريق  
السينما - رسخت في الازمان تلك النظرية التي تقول بالتفوق  
الحضاري - التكنولوجي ، وعن طريق هذه السينما كذلك  
تم انشده Fascination الانسان العربي بصور العالم  
الغربي ، انصوائه وقساوته . النظرية والانشده التي تبلور  
في صورة ممثلات بدويات الاصل يرتدين شعرا اصطافيا ! .

السينما المصرية ( أو اللبنانية ) بالضبط أكثر من  
غيرها ، لانها صور تتكلم بالعربية . وانا اذكر دائما وبالم  
ردود الفعل التي تثيرها هاد الافلام في الجمهور المغربي  
وبالاخص الجمهور النسوي الذي يستقي تقريبا كل معلوماته  
عن الحياة المصرية ، وكل ثقافته ، من خلال « وداعا يا حب ،  
أو ما يشابهه من التفاهات المنحطة ، بل يصل التأثير والتوحد  
بهذا الجمهور الى درجة محاكاة اللهجة القاهرية .

اختياري للصورة اذن ، حاول - عفويا في أول الامر - أن  
يكون شموليا في معالجته للوضعية التي عاشها جبلي المنبتق  
من الليل الاستعماري ، وأعتقد الآن أن التساؤلات مطروحة  
( على الأقل البعض منها ) ويلزم اعادة وتكرار طرحها . بيد أن  
معالجتها غير يسيرة ، وتتطلب فحصا دقيقا ودراسة منمعة .  
ولكن ، ما يمكن لي أن أعتقد أنه من المحتمل ممارسة الوظيفة  
المرئية - السمعية ، دون طرحها في اطار هاد الحقول النظرية .

5 - لنتحدث عن « رياح شرقية » يتضمن الفيلم أكثر من قراءة واحدة .  
وهو في قراءته الأولى يبدو فيلما يدور حول وضع المرأة المغربية في مجتمع  
رجالي قمعي يخضع هو الآخر لقمع من نوع آخر ، هو قمع الاستعمار .

من الصعب الاجابة على هاد السؤال بالصراحة المفروضة .  
ان كل ما اعتدنا تسميته فنا ، خلقا ابداعا ، كتابة ( صور -  
كتب - موسيقى ) ما هو الا تعبير نرجسي ، تعبير الانا عن

مختلف مستويات تاريخ تكوينه ، كل مقولة هي بمثابة كلام عن الانا بكيفية أو بأخرى ، وعكس هذا في رأيي مجرد نفاق . وفي الحقيقة فان هناك قرونا وقرونا من النفاق والتهرب . طبعاً ، هناك اعتبارات ومقاييس تكونت خلال التطور الثقافي والحضاري ، لكن كل أشكال هذه المقاييس تتواجد للتعبير تماماً عن عكس ما هو مسلم به عادة ، وهذا هو نفسه اتجاه التحليل النفسي واستنتاجاته اليوم ، حين يؤكد على ظاهرة اللغة ، باعتبارها تعبر - انطلاقاً من فم المتكلم - عن عكس ما يرمى اليه كلامه . هناك نوع من الخدعة في العمل الانتاجي الثقافي : العمل يخدع شيئاً ما ، المتكلم أو العامل . هو نوع من التواء اللسان ( في معنى (Lapsus) ، التواء سهب ومظل ، يتم عن نفس الخدعة ونفس فكرة الحقيقة وراء ما يقال .

في هاد الاطار افضل دائماً اعتبار المقولة بأشكالها ودلالاتها ، على اعتبار الموضوع والمضامين : كلما وقع تحليل أشكال المقولة ، كلما وقع التقرب من ماهية الخدعة . فموضوع « رياح شرقية » يمكن تناوله من الزاوية الاجتماعية ( الايودا أو مشكلة المرأة أو العائلة المغربية ) أو من الزاوية السياسية ( الاحتلال الاستعماري للمغرب ، والصراع الطبقي ) أو من الزاوية النفسية ( صراعات وأزمات أشخاص الفيلم ) - ولكنها كلها مظاهر ثانوية بعض الشيء ، ثانوية لانها تجيء حتماً وغفواً - وفي حد ذاتها - في أي كلام ، في أي مقولة للفرد الانساني باعتباره فرداً اجتماعياً ( الحيوان الناطق ) ، فبمجرد ما يأخذ متكلم في التكلم الا وتتطلق كل هذه المستويات وتقعثر على شفته ، ولكن هناك شيء آخر . استراتيجية هدم المسلمات هادي ترمي الى حصر واستخراج ما هو وراء ما يسمى بالمضمون أو الموضوع ، ولا علاقة لهذه الكتابة بنظرية الفن للفن ، على عكس ذلك يفتضي تفهما منظور مادية العمل . مادية التعامل مع مقومات لغة ( اللغة في الكتابة ، الصور في السينما ، الصوت والصداع في الموسيقى ) . ضمن ايدولوجية المضامين ، هناك علم الدلالات (Semiologie) التي حاول تحديد أهداف ومقومات العمل القولي . وهو علم انطلق من ميدان علم اللغة . كان فريدريش دو سوسير (F. de Saussure) يعتقد بوجود علم عام للمعاني سماه **الدلالية** ، واللغة الانسانية ما هي الا فرع واحد من فروع الدلالية العامة . تكن حين عرفت الابحاث اللغوية نجاحات

وتطورات مهمة ، فإن الدلالية ظلت منزوية في حيز محدود ، ولم يستغلها الا الناقد رولان بارت (R. Barthes) بفرنسا ، غير أن تطبيق الدلالية في نطاق الاعمال الادبية والنقدية أدلى بنتائج حاسمة الاهمية . ان الدلالية في المجال المرئي - السمعي ، تسعى الى دراسة دور ووظائف الصور - الاصوات ، بهدف خلق وتكوين المعنى والمعاني ، انها تدرس مادية المعنوية هذه ومادية الوظائف التي تعمل من أجل خلق المعنى . ان مقاييس هذه الدلالية الرئيسية تصبح لا اعتبارا للمضاهين ولكن اعتبارا لمحور وجدلية الضامن والمضمون والتركيز على اشكالية الضامن كممثل لمادية التعبير . ان ثنائي الدال - المدلول هو الذي يمحور كل عمل انتاجي وكل مادية إنتاج . ضد ايديولوجية « المضمون » اذن ، فان تمحور « الدال المدلول » يسمح بالتطلع لكتابة سينمائية ، من اول واجبانها تحديد لغة متميزة .

#### (6) - ماذا يهتمك من كل هذا ؟

اللي يهمني بالدرجة الاولى هو ادراج كل هاد التساؤلات داخل ممارستي السينمائية ، يهمني تحديد حقول : الصورة ، اللغة ، الكتابة السينمائية ، اشكالية الآخر / الصورة ، الصورة / الآخر ، والتعامل مع هاد الحقول تعاملًا جدياً . اللي يهمني بالدرجة الاولى هو اللذة السينمائية . الناتجة عن هاد التعامل .

#### (7) - يبدأ الفيلم باغنيات شعبية غير مفهومة .

اغنيات الفيلم مستقاة من الذات الغنائية الشعبية المغربية . الاغنية اللي ينشدما عبد القادر مطاع ( في دور الزوج ) هي من نوع الملحون المعروف بانتمائه للحضارة الاندلسية ، غير أن تعقيد هذه الاغنية راجع كذلك لكونها استعملت كلمات من اللهجة الدكالية « بسواحل الاطلنطي » لا لكونها ملحونة فقط ، ومن جملة ما يغنيه عبد القادر مطاع :  
( حن واشفق واعطف برضاك يا لمزيان )  
لا سماحة ميعاد الله يا لهاجر )

اما اغنيات عائشة الشعيري ( في دور الجدة ) فهي تنتمي للاغاني الريفية من المنطقة المسماة بالجبلية في الشمال ان عائشة الشعيري تغني أغنية من نوع المديح النبوي وأخرى من نوع العيطة ، وهي شبه تهليل يستعمل في فترات الحصاد . هناك أيضا الناسك الاسود اللي يرقص ويغني على شاطئ



البحر مرددا - وهذا غير مسموع قصدا -

( أنا نغني لسيدى الكبير يحررني من سيدى الصغير )

وهاد النوع من الرقص والغناء ينتمي لحركة من الصوفية الشعبية ، القوية الوجود في المغرب . لكن من المهم أن يبقى مضمون الاغنيات غامضا ، لان أهم شيء في استعمال الاغنية أو الموسيقى عامة في الفيلم هو العنصر الغنائي / الموسيقى نفسه ، لا مضامينه . ان السينما البرجوازية عودت المشاهد على استعمال توظيفي للموسيقى كعنصر يكرر معنى مشهد أو موقف ، فيقع تبخير في اقتصاد المعنى : بمعنى ازدحام عناصر كثيرة ( صورة درامية ، موسيقى حزينة ، أداء تشويهي ، حوار متفاهم ) ازدحام عناصر كثيرة لأداء معنى واحد : درامية مشهد غرامي مثلا . وعلى العكس من هذا هناك استعمال غير مضموني لعناصر التعبير مع الصورة ، تركيبة داخل ماد التعامل . ان علاقة الصورة / الصوت أهم من علاقة معنى المشهد ، معنى الموسيقى أو الاغنية أهم من تقديم مضمون الكلمات يمكن للاغنية أن تلعب دورا روائيا في الفيلم ، هذا ما وقع حين ترجمت - في النسخة الفرنسية - بيتا واحدا من أغنية عائشة الشعيري ، ممثلة دور العجوز حين تقول :

( أطنجة يا العالية . . . عالية وحيطها راشي )

لانه ورد في البيت الاول اسم المكان ( مدينة طنجة ) اللي جرى فيه احداث الفيلم اللي يستعمل في نفس الوقت الاسلوب الوثائقي والروائي ، ويظهر أنه يبحث عن لغة سينمائية ، ويمكن القول كذلك انه ينتمي الى نوع من « الواقعية الشعرية » .

(8) - لنحاول الوصول الى هذا الشيء الآخر في الحديث عن الفيلم من داخله . ان أول ما يمكن ملاحظته في أسلوب الفيلم وفي لفته هو استعماله للمنهجين الوثائقي والروائي بشكل يكاد يختفي معه الفرق بينهما .

ملاحظتك تسعدني ، لاني حرصت على ابراز هاد المزج مابين الوثائقي والروائي ، لقد كانت السينما الوثائقية تهمني بالدرجة الأولى لانها كانت تدل على التحام تسجيلي مع الواقع وكثيرا ما كنت أعجب بأفلام دزيجا فرتوف (Dziza Vertov) وفلامرتي (Flaherty) والمحاولات الابداعية الامريكية في الستينات لما كانت تتطوى عليه من ايمان في الواقع يكاد يتحول في نهاية التحليل نوعا من اللا واقع ( لا واقع أفلام فرتوف - شاعرية أفلام فلامرتي ) ، في « رياح شرقية » يتم

التداخل بين العنصرين : العنصر الروائي . الذي كثيرا ما يتسلسل في الداخل ( فضاء البيوت ، الحجرات والدكاكين وحتى الازقة كأنها فضاء داخلي في المدينة العربية ) والعنصر التسجيلي الذي تبرز كلما تواجد في الفضاء الخارجي - المدينة ، الاسواق البلدية والريفية - شخص من أشخاص الرواية . وتصبح له اذ ذاك وظيفة في الرواية وهي وظيفة المشاهدة . وهنا يظهر محرك عملية النسيج هذه ، ومعنى التركيب :

لكنني الآن بصدد مراجعة هذا الموقف ، ويبدو لي في الحقيقة ان التقسيم وثائقي / رواي يرجع لخاصية ثقافية عربية ، متصلة بالنظور الاسلوبي : فهناك الاسلوب الروائي كما ان هناك الاسلوب الوثائقي والاسلوب الكوميدي الغنائي ...

تجزئيات مرتبطة بالعقلية الثقافية الغربية . وعلى العكس من ذلك يظهر لي ان العقلية الثقافية العربية تركز على هيكلية الاستطراد ( في المعنى وفي التطبيق الجاحظي ) كإبراز لقولة شمولية تحاول ان تجمع بين مختلف الاساليب . وان أساس عملية الاستطراد انما يكمن في غرض النظر عما يسمى بالموضوع والمضامين ، ومتابعة نوع من رقصة المقولة ورقصة النص التي تتبعثر في مختلف الاتجاهات والتي ما تتبع الا منطقها القولي :

(9) - يبحث « رياح شرقية » عن لغة سينمائية متميزة وجديدة ، ويرتكز هذا البحث على مقومات تستمد بعض عناصرها من التراث الادبي العربي ، ويبدو لي ان الفيلم ينمو نحو الواقعية الشعرية .

مشكلتنا في الميدان السينمائي العربي هي البحث عن لغة سينمائية متميزة ، لغة المرئي / السمعي في المعنى الصرفي شيئا ما ، في معنى مادية الصور والاصوات ، لا في معنى شبكة الاتصالات الجماهيرية السائدة في العالم الغربي ، والموجودة في العالم العربي في صورة كاريكاتور . من اللازم الاعتراف بكون السينما أداة تعبيرية عربية الاصل ، بكونها نتيجة لتطور ثقافي وتاريخي واقتصادي خاص بالمجتمع العربي ، فهي نتيجة للتاريخ الادبي الاوروبي ( المسرح الدرامي ) - القصة الباراكسية ( ونتيجة للتطور التاريخي - الاقتصادي للمجتمع التنافسي ) اختراع الآلة في عصر تفوق البرجوازية الصناعية ) . هذا التحليل يفرض علينا التعامل مع أداة السينما انطلاقا من جديد النظرة لتراثنا وتاصيلها في أعماق ثقافتنا ، وانا حين أبحث في

هذا الاتجاه أجد في ثقافتي شكلا روائيا مخالفا للشكل البلازكي الخطي (Linéaire) هناك أولا الشكل الروائي الشفوي الذي يمتاز بتعامل ووظيفة الراوي مع سامعيه ( رواية جدة ، رواية الحلقة في الاسواق ، الرواية الدينية في المساجد ، الماثلاث . . ) ثم هناك الرواية الكلاسيكية المكتوبة ، لا الادبية فقط ( الجاحظ - ابن المقفع - ابن طفيل ) بل الدينية أيضا أو العلمية ، وخصائص هذا النوع من الرواية معروفة ( لكن وظائفها مجهولة تماما في علمي في الممارسات العربية المعاصرة ) : منها السرد والاسترسال والتسلسل ( سلسلة - الاسناد ) والاستطراد والتبعثر والشمول والتقطع . أن الاصلة - وبعبارة أصح صراحة درجة الصفر - تحتم التعامل مع هاد العناصر الخاصة بالتراث ، تطويرها وإدراجها في الممارسات .

لدي تحفظ في استمالةك لعبارة « الواقعية الشعرية » . عندي تحفظ إزاء كلمة واقعية لما تحتوى عليه من لجوء لخرافة الواقع في المعنى الايجابي (Positiviste) وربما يجب اليوم - حين نطلع على ما في الواقع من حصر وجمود - تفضيل مفهوم « التواقع » ، المفهوم الذي يوصف علاقة الشخص مع واقع مبتور في وقت يظل فيه الشخص نفسه شخصا مبتورا . كما أنني اتحفظ إزاء كلمة شاعرية ، نظرا لما تنطوي عليه من رومنسية وتضخم ، وهنا أيضا أفضل - ربما - كلمة « تشاعرية » أن سمحت بوحشية العبارة . أنني في الحقيقة أبحث عن كتابة سينمائية يمكنني أن أضفي عليها وصف : سينما دلالية تحليلية .

(10) - من أهم مقومات اللغة السينمائية في « رياح شرقية » العلاقة أو الارتباط ما بين الصوت والصورة ، واستعمال اللقطات الطويلة ، والنعب على المسافة الزمنية للقطعة الواحدة الثابتة .

مقومات لغة الفيلم : المسافة الزمنية للقطعة ، اللقطات الطويلة ، الجزئيات ، الديكور والمكان الرمزية والمقارنة والكنائية .

أن الممارسة المادية ( لا المثالية أو الفلسفية ) للكتابة السينمائية تفترض شرطا منهجيا : ميكانيكية فيلمية تهيأ من أول وهلة ، وتدفع الفيلم الى البدء في نسخ وحياسة هيكله . وكما أن هناك شيئا يسمى الطبيعة بهياكلها وأسرارها ، وعالما طبيعيا أو فيزيقيا يتطلع لدراسة ورفع الستار عن

هذه الأسرار والهيكل ، فلذلك توجد هيكل القصة على المخرج أن يرفع الستار عن صيغ تكويناتها وتركيبات عناصرها ، وهذا تقييم يسمح لنا بالإطاحة بكل أساطير الفنان والخالق العبقري وغرور الانا التي ينتظر الوحي والالهام .

الفيلم إذن هو الذي يظهر مقومات اللغة التي يستعملها ، وأولى هذه المقومات ذلك الارتباط بين الصورة والصوت بحيث لا يمكن التفرقة بينهما ( الآخر كمتكلم - الآخر كصورة ناطقة ) الصورة تعبر مع الصوت ، والصوت يعبر مع الصورة . والاثنتان يشكلان القواعد الرئيسية التي يبنى عليها الكلام السينمائي ، وكل من العنصرين أساسي وشمولي ، بمعنى أنه يقوم باداء المعنى في نفس الظروف وبنفس القوة . ولكل منهما وظائفه الخاصة كذلك ، حتى يقع التكامل بين الواحد والآخر ، واجتناب التكرارية . هناك مشاهد عدة من « رياح شرقية » حيث يظهر في الصورة شيء بينما يعبر الصوت عن محتوى شيء آخر . واجتماع الاثنين هو الذي يسفر عن معنى ومداول المشهد .

وبما أن الصوت ظل حريصا على أن يكون في أصله مباشرا أو نتيجة لمزج أصوات عدة ( مرارا هناك ثلاثة أو أربعة أصوات مختلفة تتلاحق أو تتباعد عن بعضها ) فإن الصورة هي بدورها تتركز على الخصوص على اللقطات الثابتة والقطع الفوري ( CUT ) دون الحركة اللسي هي قليلة نظرا لأنها تنتج عن التركيب ، عن تركيب ايقاعي لعدة صور ثابتة ذات مسافة زمنية مختلفة . وهنا يظهر دور التركيب كعامل حاسم في لغة الفيلم . فاللقطة الطويلة في هذا المضمار تدخل في تعامل جدلي مع اللقطة القصيرة ، تعامل يفرضه تركيب الفيلم ويتم عن بحث عن توازن في الايقاع ، توازن بين الايقاع البطيء والايقاع السريع . هناك نوع من هذا الانطباق في الموسيقى : حيث ان ما يسمى بالنقطة السائدة يخلق عنفا وتعصبا في الاداء والاسترسال الموسيقيين ، بينما يخلق ما يسمى بالنقطة الحية استراحة بعد مدة العنف والشذوذ ( هناك تحليل جميل للويس ماسينيون لايقاع الموسيقى العربي في هذا الاتجاه ) ربما نذكر أن الفيلم يحتوي على لقطات طويلة للغاية ومتمدة ، كمرور القطار ، أو نوم أو بكاء عائشة ، أو تسبيح أمها . . . كل هذه اللقطات المطولة تجيء تماما بعد فترة طويلة نسبيا من تعدد اللقطات القصيرة وتراكمها حتى مرحلة

الدنو من الانفجار ، فتأتي لقطة القطر طويلة متصلة ، لارتفاع العين عندها . وفي نفس الوقت تكون استعدادا للانطلاق انفجارية أخرى ، وطبعاً فإن المسافة الزمنية مرتبطة بهذا التعامل ، يصبح الزمان جوهرياً لا نفسانياً ( نفسانية البطل التقليدية ) .

## (11) - يعتمد التركيب أو المونتاج في الفيلم على عنصر الجزئيات والتفاصيل .

الجزئيات تكون معدات الفيلم الدلالية ، تكديسها وعلاقات بعضها مع بعض يعطي للفيلم صيغته التحليلية . فهو يجمع بين جملة من اللقطات المحدودة والمرتكزة على اشارات واضحة . ويقوم بعملية اختيارها ثم ترتيبها ثم اخيراً توزيعها على مختلف المستويات التي تحصر وتكون معنى الفيلم الجامع .

## (12) - يأخذ المكان أهمية خاصة في الفيلم ، فهو ليس مجرد ديكور ، ما هي دلالات المكان عندك ؟

ليس هناك معنى آخر للمكان في الفيلم سوى معنى المشهد الاطار ( المنظور ) الذي هو مخاض كل دلالة فيلية ويكون المشهد شيئاً جديداً يمكن تسميته في اللغة السينمائية . المشهدية . ان المشهدية لا تهدف الى ابراز المكان كمعطى واقعي تكتمل الكاميرا بتصويره ، ولكن كفضاء فيلمي تقترب فيه العناصر الدلالية : من أشخاص وديكور وحركة الاداء وموقع الكاميرا وكيفية التركيب وربط الصورة بالصوت وحتماً هناك مشهدية خاصة بكل ثقافة لان كل ثقافة تحدد تفاعل الجسد مع الفضاء بطرق متميزة ، فطرقنا في الجلوس والنسي والمصافحة والنوم والاكل تفرض نوعاً خاصاً من الاخراج ، ومواقع خاصة للكاميرا ، تجعل المشهدية العربية غير المشهدية الغربية مثلاً .

## (13) - يعتمد الفيلم كثيراً على الرمزية والمقارنة في بنيته اللغوية . الدجاجة التي تذبج ، وقطيع الغنم ، والابواب الكبيرة التي تنف عندها الكاميرا طويلاً ، والايحاءات الجنسية المكبوتة ، والبيت ، والسجن ، ودقات الساعة ، الخ . . .

فيما يخص الرمزية والمقارنة ، لم استعمل الرمزية بالمفهوم المدرسي ، بمعنى الغموض ، وإنما بالمعنى الدلالي الذي تكلمت عليه : الدلالات - في حد ذاتها - تظل بالطبعم غامضة كوحداث مستقلة ، ولكن بمجرد ان تدخل في علاقات فيما بين بعضها البعض ، تصبح ذات معنى محدد .

أما عن المقارنة ، فهنا يطرح مشكل استعمال البيان العربي الذي يزودنا بمصطلح وبتقاليد تعبيرية ذات مقانة ولذة .  
 ممثلاً يرى ابن خلدون في مقدمته ( وأنا دائماً أتلفذ بقراءة المقدمة لا لكونها دراسة سوسيولوجية جاءت قبل الاوان كما يقال ، ولكن لكونها بمثابة إنسكلوبيديّة مغربية عربية للقرن الرابع عشر في نفس معنى إنسكلوبيديّة عصر الاضواء الاوربي )  
 يرى ابن خلدون أن هناك ثلاثة أصناف لعلم البيان : البلاغة ، البيان في حد ذاته ، والبديع ، فالبيان / البحث عن اللازم اللفظي هو تماماً ما يبحث عنه ويستعمله الفيلسوف : اللازم الصوري / الصوتي . وربما استعملت الكناية أكثر من مرة في « رياح شرقية » فضلاً عن المجاز . . .

#### (14) - ماذا تعني بالدلالة التحليلية ؟

الدلالة التحليلية ، أو السينما التحليلية يسهل تحديدها بتقديم سلفياتها وسوابقها السوسورية والبارشية كما سبق القول . زيادة على التحديدات المستنتجة من الدلالية يمكن اعتبار المدرسة السينمائية التركيبية الروسية خلال السنوات الثورية الاولى ، برائديها دزيكا فرتوف و س . م ايزنشتين ، كمنطلق . ايزنشتين مثلاً ، كثيراً ما أكد على مفاهيم العلاقة والتناقض فيما بين الصور . وهو نفسه كثيراً ما درس الفنون الاسيوية ومفهوم التناقض في المسرح الصيني ، لقد كانت حركة السينين الثورية البولشفية في الحقيقة نقطة انطلاق لتيار عام اجتاح كلا من الميادين اللغوية والادبية والتشكيلية ، وهو تيار يجد امتداده لحد الآن في النظريات البنيوية .

السينمائي الياباني ك . ميزوبوشي من رواد التحليلية في نظري ، لقد التزم بدراسة المجتمع الاقطاعي الياباني من غير ان يتسم أسلوبه بالتقادم والعنف ، لقد امكن في التحليل والفحص والاستعمال الدائب للمقومات الحضارية اليابانية : انماط السرد والرواية ، استعمال الدلالات الثقافية ، من لباس وديكور وشناع وايحاء موسيقي تقليدي ، وبصورة عامة ، ربما كانت الحضارة اليابانية قدوة بالنسبة الينا اليوم ، لانها الوحيدة التي استطاعت أن توفر التصالح بين تقاليد الماضي والمظاهر الصناعية المعاصرة ، بنجاح ، وبدون بتر أو عنف .

#### (15) - الفيلم ، يعتمد على عناصر من التراث الشعبي في لغته .

أنا أيضاً اعتقد أن الكثير من مقومات هاد اللغة فني

الفيلم تتبع من التراث الشعبي المغربي . وهنا نذكر دراسات كلود ليفي شتراوس حين تحدث عما سماه بـ « الفكر الوحشي » ، فيما يخص المجتمعات الأولية . وهو تحديد لا يصطبغ بأية عنصرية أو احتقار كما يبدو لأول وهلة ، بل على العكس من ذلك : وحشي في معنى أولي وجذري ، وكذلك في معنى أنه - على عكس ما كان يظن الفكر الغربي الاستعماري ( الاستشراقي مثلا ) - فكر ينم عن قدرة وقوة المجتمعات الأولية في خلق تركيب وتنظيم مجتمعي خاص وشامل .

الفكر الوحشي ينطوى على كل ما يحدد الفكر الانساني عامة : مراعاة مقومات المجتمع من علاقات انسانية وابداعات وتصنيفات علمية وفنية ولعبية . . . الفكر الوحشي - وحسب ك. ل. شتراوس - ينم عن فكر علمي بكل ما في الكلمة من معنى : من خصائصه العمل التصنيفي والتركيبى سواء في الميدان الطبيعي أو في الميدان الاجتماعي . وأهم ما ينم عنه كذلك : بنية شمولية حطمتها المجتمعات العصرية بعد أن كانت هذه البنية تربط بين كل عناصر الحياة الانسانية من اجتماعية واقتصادية وعلمية وفنية ، دون أن يقع بتر وانكسار أو انقسام فيما بين هذه المستويات ، كما هو الشأن في التطور التاريخي الرأسمالي . في هذا التحديد يهمني شخصا اقتفاء آثار الفكر الوحشي في الحضارة العربية ، يكفي للثور عليه سماع الثقافة الشعبية ، لقد تجلت عطاءات الفكر الشعبي المغربي عبر القرون والأجيال في ميادين عدة ، نحصر بعضا منها لكونها تكون في ممارستي اشكالا ترحيبية : منها فن وتقنية بناء المدن ( كثافة وتلاحم شبكة الفضاء الحني ) والفن المعماري ، وفن الاشكال التجريدية التي تظهر في كل من زخارف النسيج وهندسة النقش على اللوح والمعادن ، ويتجلى هاذ الفكر كذلك في التخايل الشعبي التي تعبر عنه الاساطير والحكايات والامثال والامداد والتهاليل الخ . . . بالاشكال الروائية الخاصة بها كما سبق القول ، وأنا أضع أيضا في هذا المستوى جمالي وعبقري الرسم العربي التقليدي الشعبي سواء الفارسي أو ( الممنمات ) ، والتي يشكل بالنسبة لنا - نحن السينمائيين - مرجعا صوريا لا يمكن تجاهله في ممارستنا .

في ثرائنا المكتوب يمكن العثور على الكثير من آثار ممارسة تحليلية دلالية ، فالنص الكلاسيكي العربي يحتوي على كنوز لذيذة لم يقع أبدا تجديد قراءتها في علمي ، ان تعلقي بالكنز الجاحظي مثلا يجعلني لا أقبل على عمل الا ومفهوم الاستطراد الدلالي راسخ في ذهني كبنية مكونة لنمط تعبيري « اعماقي » ان صح القول . وفي الشعر ، اظن ان شاعرا كالمعري يحضى بمكانة خاصة بسبب عنف تعبيره ، وجرأته في سخطة التحليلي الذي ما تناقض مع بحثه عن انسانية تذهب به الى التعاطف مع الحيوان الغير الناطق .

تكلمت من قبل عن عقلية ابن خلدون الانسكوبيدية ، أعني عن المقولة الانسكوبيدية الغير العلمية ( العلم هنا في معنى الجمود والنظام المقبول الجماعي ) ويمكن وصف المقدمة بأنها كتاب لتصنيف وترتيب الدلالات المقولية . وهناك كاتب مغربي آخر من القرن 12 م تصطبغ مقولته أكثر بالحدائث ، وهو ابن طفيل ، صاحب « حي بن يقظان » اللي عرف كيف يتعامل مع بيئة وفترة تاريخية متزمنة باستعماله المقولة المجازية أو البيانية عامة . ابن طفيل تطرق لمواضيع جد حديثة في معانيها وأبعادها ، منها علاقة العقل بالشرع ، علاقة العقول بالنقول ، وعلاقة الجدل بالخطابة ، وذلك باستعماله رمزية قصة « حي بن يقظان » المشهورة حتى يتمكن من الغوص بكل حرية في أعماق منطق دراسته وتحليله بدون أن يلفت نظر الرقابة الصارمة السائدة اذ ذاك . لقد أكدت فيما سبق على أهمية البيان العربي باعتباره يشكل أداة تحليلية / تطبيقية للممارسة التطبيقية .

في نهاية استعراض هاذ المقومات ، من اللازم الإشارة الى نقطة ، وهي انه من غير الممكن اليوم ممارسة أي عمل ابداعي بغض النظر عن النيارات والتساؤلات المعاصرة ، فكل من النظريات البنيوية والفرويدية/اللكانية ، وكل الاكتشافات والابحاث المتجددة يوميا تقريبا في كل من الفيزياء والبيولوجيا وغيرها من العلوم للحقيقة ، تفرض ادراج استنتاجاتها في الممارسة السينمائية والمقولية عامة ، أي تغيير النظرة نفسها للممارسة وتقييم جديد لمقوماتها وتجديد قوانين التعامل معها وقوانين مقوماتها .

(17) - أحد أمثلة الكناية في الفيلم المقارنة بين سجن المرأة وسجن



المدينة . بين المرأة في بيدها والسجين في سجنه ، وهناك أيضا رمز الساعة وترددها عبر الفيلم .

هذا فعلا شبيه بالكنائية في البيان . السجن داخل المرأة والسجن اللي تمر أمامه خلال رحلتها عبر المدينة ، كلاهما يرمي لمعنى السجن والقمع الداخليين اللي كتعاني منهما المرأة ، والسجن والقمع المجتمعي ، لأنها كناية كذلك عن تعامل جسد المرأة مع جسد المدينة : جسد مقموع يجابه عضوا قمعيا لجسد المدينة ، كما أن هناك مقارنة بين ضحايا القمع الاستعماري - الاجتماعي ، وضحية المجتمع والاعتقادات والمصطلح المكسور . كل هذه الاتجاهات تخلق نوعا من المجاز النجمي ، وتشكل شبه مجموعة فلكية ( GALAXIE ) للمعنى ، أي أن هذا الأخير يتكون ثم يتبعثر ويتعد ويتشعب في كل الاتجاهات .

أما الساعة فهي من الرموز المستعملة بالمعنى اللي حددته للكلمة رمز : لا كغموض ، ولكن كوحدات دلالية مقترنة بعضها ببعض لخلق المعنى ، في دينامية جدلية . الساعة تتردد في الفيلم كتردد القطار ، أو تردد صور البحر ، أو تردد صور القمع ، كل هاذ « الرموز » تملك معنى مزدوجا بل ومتعددا . لقد أشار التحليل النفسي الى كون الساعة ترمز الى عقدة الاخضاء الجنسية ، فالجنس اذن من محاور الفيلم ، وعليه فان العلاقة الرمزية واضحة لكنني أفضل عدم اعتبار هاذ التأويل المحتمل ، وأتحدث عن « تحفظ المعنى » ، أعني عن عدم وجود معنى واحد محصور يجب تفسيره ضد معان أخرى محتملة ، تصبح ثانوية . أفضل أن أقول ان الساعة دلالة من دلالات الفيلم ، وعلى المشاهد ان يقرأها ويحدد اقتراناتها بالدلالات الأخرى .

ان تردد الدلالة في العمل يبرز تقنية تستعملها الدلالية ، وهي مفهوم التشعب : هناك إشارة أو علامة معنوية تختفي وتظهر ثانية ، ويطول اختفاؤها حتى تظهر مرة أخرى سواء بنفس الشكل أو باتخاذ شكل ثان . يمكن اعتبار أي عمل بمثابة طرح لبعض الدلالات الأساسية اللي تسعى في تبعثر وتشعب حتى يصاغ العمل تماما على طريقة تقنية النسيج . ان هاذ النظرة من أهم استنتاجات الدراسات النقدية البنيوية في الادب حاليا .

( 18 ) - الرموز الجنسية في الفيلم غير واضحة تماما . وهناك احياءات

جنسية مكبوتة . هل هو نوع من العفة والحشمة ، ام هو تعبير عن الكبت ؟

ان الحقيقة ، لا يمكن أن تقال كلياً . الحقيقة دائماً متجزئة . والفكر الكتمانى هو أساس الاحساس التعففى العربى ، وانا لا افكر فى التعفف بالمعنى البرجوازى الصغير ، ولكن فيما له من علاقة بمفاهيم الستار والتعرية والعلاقة مع وظيفة النظر ( يقال ستر العورة ) . ان التيار المسمى بالتحريرى حالياً فى أوروبا ما هو الا خدعة ونفاق : تيار الافلام الجنسية والهذيانات الجنسية الانعواجية التي لا تنتم الا عن انكسار وعن عدم تمكن من العلاقات البشرية ومطامحها الجنسية الغامضة طبيعياً .

موقف الحشمانية ( كما سماه طالب مغربي خلال ندوة سينمائية بمراكش سنة 1977 ، انطلاقاً من كلمة « حشومة » ، التي عندها أهمية كبيرة في المصطلح الاجتماعى المغربى ) موقف الحشمانية هذا هو رفض لاي نوع من التجارة بالجنس ، وعلى الاخص رفض للاستيلاء فى الآخر ، هاد الاستيلاء الذي يحتفى وراء كل اضطراب علاقة جنسية . ولا علاقة للحشمانية هاذا بأي نوع كان من الكبت ، بل على العكس من ذلك : هي اعتراف بقوة التطلع الجنسي الطبيعى كما عبرت عنها الاسطورة الدون جوانية : بحث دون جوان عن غزوهن واحدة واحدة . الحشمانية تفرض نفسها فى غير الميدان الجنسي ، وانا اعتبرها من العناصر الاساسية التي تدخل سواء فى ممارسة الكتابة او فى المعاملات البشرية اليومية . وهنا ربما من الافضل استبدال الكلمة بأخرى أو استعمال كلمات مترادفة ، مثل كلمة التورية . التورية صورة بيانية حددها ابن خلدون بانها تورية عن المعنى المقصود بابهام أو « ابهام » اخفى منه لاشتراك اللفظ بينهما ، أو طباق بالتقابل بين الاضداد ، ربما كانت العفة أساس الكتابة الكنائية .

(19) - نتحدث عن العائلة فى الفيلم . هناك رجل وزوجته وابنه . المرأة مضطهدة ، والطفل مقهور ، والاثنان معا فى ملكية الرجل ، اننا امام عائلة ابوية . . .

البنية العائلية المقدمة فى الفيلم هي بواة المجتمع الابوي - والبنية الابوية العربية تفترض ملكية المرأة وملكية الطفل ، ولكن يجب النظر الى هذا البنية من الداخل لا من

الخارج كما عودتنا عليه مقولة ايديولوجية سهلة . النظر، من الداخل : النظرة الى الهيكل : انه الدرس اللي زدوتنا به الانتروبولوجية كما جددما ك . ل شتراوس . فكل مجتمع يملك عقليته وتركيبه الخاص ، عقلية وتركيبا تكونا خلال قرون وقرون من المحاولات والتفكير والبحث عما هو ملائم وشمولي لحياة هاذ المجتمع بالنسبة لبيئة معينة ، وبالنسبة لاحلام ورغبات واساطير خاصة . فكل عنصر انساني في هذا التركيب دوره الخاص ، ملكية المرأة والابن تصبح ملكية نسبية ، لا استلابية ، بل « وظائفية » ان صح التعبير . ليفي شتراوس تحدث عن المرأة كدلالة على التبادل الشامل في المجتمعات الاولى . وملكية الطفل محددة في المجتمع العربي بالنسبة للابوية : الطفل هو حامل الاسم وبالتالي هو حامل السلالة ان كل مشكلة الانسان العربي - كما هو الامر عادة في المجتمعات الرجالية - هي مشكلة العلاقة باسم الاب ، العلاقة بـ « اسمية الاب » .

والانسان العربي لم يعرف مفهوم الفرد المفترن بالحقوق الفردية والتطلع الى الحياة الشخصية والحرية الفردية الا مؤخرا وعن طريق تدويل المفهوم الفردي الغربي الذي - هو نفسه - لم ينشأ الا منذ القرن 16 بمعنى انه نسبيا حديث العهد . ان وضعية الطفل ابراهيم في الفيلم تشير الى التناقض اللي عاشه جيلنا ، تناقض فيما بين انتمائين : الاول للبنية الابوية التقليدية - بنية الاباء والاجداد اللي تعاش في المخابي الاجتماعية اللي افلنت من تهديم الاستعمار ، والثاني لبنية القيم اللي ادخلها الاستعمار ( عن طريق المدرسة مثلا ) واللي تقول بحرية الفرد ، وتنص على حقوقه وواجباته .

لكننا اليوم ندرك المعنى الحقيقي ومرامي الحرية الفردية في المجتمع الرأسمالي ، والهذيانات الوجودية السارترية اللي بنيت عليها : انها حرية العبد المنتج لالهة جديدة اسمها الدولة والانتاج والمنافسة والرأسمال .

(20) - تطرق الفيلم الى الصراع ما بين المرأة والرجل أو الصراع ما بين لجنسين . وتحدث باسهاب عن واقع المرأة في بنية المجتمع الرجالي . كيف ننظر الى هذا الصراع ؟ وما هي نوعية علاقة الام بالابن ؟

لقد تطرق « رياح شرقية » لما يمكن تسميته بصراع الاجناس ، كما يقال صراع الطبقات ، وهي ظاهرة سائدة في

حياتنا اليومية . لكنني أرفض أن أنظر الى هاذ المشكل من زاوية المسلمات السائدة ، ومن هاذ المسلمات وضعية المرأة المقموعة في المجتمع الرجالي القومي ، انني اعتقد أن على المرأة أن تصل اليوم الى حدلية جذرية للوعي ، وذلك بالضبط بسبب حدة القمع التي تتعرض له . انني لا أرى الا مقولة واحدة تحدثت عن هاذ الجذرية ، وهي مقولة جورج باتاي (G. Bataille) حين تكلم عن التعرية .

وشخصيا اتجنب ما أمكن اشكالية الصراع الجنسي وأرجع في تفكيري فيها الى مفهومين :

(1) - يوناني وهو مفهوم الاندروجين (Androgyne) لا رجل ولا امرأة ، وهي تماما الطريقة التي تصف بها أسطورة شعبية مغربية أحد أوليائها : سيدي بودجاجة : لقد كان رجلا مع الرجال وامرأة مع النساء .

(2) والمفهوم الثاني سامي وعربي : لعب كلمتي الختانة / الختانة ، ورمزية الختان والتطهير . وكلا المفهومين يرفض اشكالية الصراع .

ان الوظيفة التربوية هي التي تبرز قوة وجود المرأة في المجتمع العربي . وان كانت بنية هاذ المجتمع أبوية فسي الاعماق - ربما - بنية أمية ( الام ) . نحن نعلم مدى التثام الاطفال بالام ، ومدى تأثير الام في المجتمع العربي بسبب ما يوجد من التحام بينها وبين أولادها : انني أتذكر دائما الجنة تحت أقدام الامهات . بل الادل من ذلك : يبدو أن المجتمع الابوي العربي طلب من المرأة - ميم طالبها به - العفة ، حسن التربية لابنائها ، والفصاحة . فهل فقدت الام فصاحتها في المجتمعات العربية في مرحلة الاستعمار وما بعدها ؟ لا اعتقد . لكن هذا موضوع تساؤل كبير .

وأعود الى المشكل الاول : اللغة وعلاقة الشخص باللغة الامية ( الام - الامة ) ، هاذ العلاقة هي التي فرضت فسي الفيلم كون الابن ابراهيم وعائشة لا يتبادلان ولو كلمة واحدة . لقد بدأ كل واحد منهما ينتمي للغة خاصة ، فما بقيت هناك وسيلة أو فائدة في التفاهم .

(21) - « رياح شرقية » لا يقول ان المرأة والطفل وحدهما الضحية ، فالرجل ايضا ضحية المجتمع .

حين تنكسر بنية اجتماعية تملك عقليتها وتركيبها الخاصين ، فمن الطبيعي أن تتحطم وتتضرب مكوناتها

وعناصرها . وفعلًا فإن كل الأشخاص في « رياح شرقية » هم ضحايا ، كل واحد منهم ضحية للآخر ، وهم جميعا ضحية البنية الاجتماعية ، والبنية نفسها ضحيتهم . من هذه الزاوية يطرح نفسه أكبر سؤال موضوع على الإنسان المعاصر باعتباره انسانًا منكسرًا ، انسانًا مبعثرًا ، انسانًا مضطربًا عليه . هذا الاعتراف هو اليوم الانطلاقة الجديدة بهدف غزو معنى جديد للتكوين الشخصي والاجتماعي .

(22) - نوع آخر من علاقة المرأة بالرجل كالذي ظهر بين الاسكافي والزبون في مكانه .

الواقع أن المرأة لم تكن زبونة عادية ، فهي عاهرة الحي . ولكن من حسن الحظ كونك فهمت انها زبونة عادية ، لان هذا هو المعنى الاصح ، وذلك لان المعادلة بسيطة في المجتمعات الرجالية : المرأة بمجرد وجودها في وسط رجالي فانها تتعرض للاعتداء لانها تظن عاهرة . عائشة مثلاً التي هي من وسط برجوازي صغير لا يمكنها ان تذهب بمحض ارادتها الى الاسكافي : كانت تريد زوجها او ابنها او خادمتها . لكن المرأة التي تذهب بنفسها لقضاء حاجتها تتعرض لاعتداء الرجل لانها هي نفسها تعتدي على مصطلح المجتمع الرجالي . لانها تخرج الى عالم الحياة الخارجية مع أن المصطلح هو أن المرأة تعيش في فضاء لا يدخله الرجل الاجنبي . وربما كان اساس المشكل في علاقة الرجل بالمرأة في العالم العربي هو أن المصطلح التقليدي انكسر ولا شيء ينوب عنه أو يخلقه الا بصعوبة . ان الرجل والمرأة العربيين لم يدركا اليوم بكامل الوعي بأنه من اللازم البحث عن مصطلح جديد لعلاقات عاطفية مجهولة لحد الآن ، تفرضها الحضارة العصرية والتطور التاريخي .

(23) - هل هذا هو السؤال الذي طرحته عائشة في نظراتها وفي رحلتها عبر المدينة ؟ وإلى أي حد وجدت اجابة في نظرات المجنون اليها ونظراتها اليه ، وهو الرجل الوحيد غير زوجها الذي أسفرت عن وجهها امامه ؟

بنسب التأثيرات التاريخية ( الاستعمار ، معاشية الآخر وقيمته ) وقع انكسار في بنية المجتمع الاصلية : هذا هو الشيء الذي تحاول أن تفهمه شخصية عائشة في الفيلم . فبمجرد أن يدخل جسدها في تعامل مع جسد المدينة ( الذي يعيش هو بدوره انفعالات التيار التاريخي ) بمجرد أن تستعمل عائشة وظيفة النظر والملاحظة والمقارنة ، يبدأ في

التكون وعي دلخفي ، غامض ، وحشي ، احساسى . احساسى . نبدا عائشة في الاحساس بانها أصبحت هامشية بالنسبة لتاريخ مجتمعها . علاقتها مع شخص المجنون تنم عن مرحلتين في مسيرة وعيها : أولا : المجنون هو الشخص الهامشي في كل المجتمعات ، هو الشخص الذي يرفض كليا جميع القيود والمصطلحات . وتجد عائشة نفسها أمام صورة مادية لها مشييتها فيقع نوع من التواصل بين الاثنين ، تهدى عائشة نفسها لانها تعرف انها أصبحت ضحية وجدت للهدية . وهنا تبرز دلالة المرحلة الثانية : كل الفيلم يعرض نوعية وعي عائشة .

جسدها يخترق المدينة وسوارعها وعلاماتها ، وهذا الاختراق أو هذه الرحلة / الترحال عبر فضاء المدينة يطابق نوعا من التعرية عن جسدها تعرية تتدرج حتى الدرجة الاخيرة التي هي درجة الموت . عائشة تظهر في أول الفيلم مرتدية « الجلابية » واللثام . ثم تلتقي بالمجنون وتسقط لثامها فتكون انشازتها أول مرحلة حاسمة في التعرية . ابتداء من هذا الموقف لم تعد عائشة تبدو « ملثمة » بل انها في المشاهد الاخيرة ( في الغار البحري : غار هرقل كما يقال في طنجة ) تكون عارية نهائيا وملفوفة بلحاف أبيض . ان الرحلة من أجل التعرية هي ما يحدد موقف الضحية والتضحية - التعرية هي دلالة التضحية . هذا ما وصفه جورج باطاي (G. Bataille) التعرية عن الجسد كمفهوم يدل على علاقة المضحى بالضحية في اطار التضحية ،

كعلاقة ترسيخ تطلع الانسيان الى المستحيل . وفي رأيي يكون من المفيد جدا طرح أسئلة في هذا الاتجاه عن ممارسة وأد البنات في الجاهلية ، بصرف النظر عن التوافيات الاجتماعية أو الاقتصادية المعروفة .

(24) - نحن لا نعرف ما اذا كانت عائشة قد انتحرت أو أنها ماتت بحادث غير متعمد ، يترك الفيلم ظلالا من الشك حول موت عائشة .

سيكون جوابي الآن شبيها بجوابي السابق المتعلق بوجود الساعة وتعامل ايقاعها مع ايقاع الفيلم . انني أفضل أن لا أسلم تفسيراً أو حتى معنى محدوداً ونهائياً . وبالنسبة فمن الاحتمالات الواضحة أن يكون هاذ الموت انتحارا أو حادثاً أو قتلا غير متعمد ، لكن من الأفضل أن يبقى المعنى بدون اتجاه واحد ، أن يبقى معلقا ، مفتوحا وقابلا لكل المعاني

كما أشار الى ذلك الايطالي امبرطو ايكو في كتابه « العمل المفتوح » . لكن الموت في كل التأويلات يبدو كمخرج منطقي لوضعية عائشة اللي هي وضعية تنصف باشكالية التصحية كما قلت . وربما ذهب الوعي الجذري اللي توصلت اليه عائشة الى حد أن يدفعها الى الاعتقاد بأن الموت يبقى الحل الوحيد لوضعية معقدة أصبح من المستحيل حلها ومعالجتها . . . . . وذلك لفوات الاوان ولتعدد الامكانيات والتكوين .

(25) - لا حوار لعائشة مع الاخرين . انها تعبر عن نفسها بالنظرة لا بالحوار ، والفيلم يستعمل كثيرا لغة النظر .

يمكن القول : فصاحة النظرة ، يمكن القول بـدون تناقض : المرأة الامية الفصيحة . ثم كما تقول الاغنية « وتعطلت لغة الكلام . . . » لغة النظر هي لغة العين . منذ الابد ولغة النظر تعتبر أشبه بلغة العواطف والمبهم فسي الشعر . من هنا فان الشعر يلمس دوما حقيقة ضخمة أكد عليها التحليل النفسي فيما بعد ، وهي ان الكلام ، ان التعبير بالكلمات وبالنحو وبالصرف يؤدي دائما عكس المعنى الذي يرجوه المتكلم . اما النظر ، وظيفة العين ، فهو خدعة ، خدعة الكلام . ان العين تنظر الى الاخر ، تبحث عن مجال وجوده كآخر ، اما اللسان فيقول غير ذلك ، وربما عكس ذلك . عن هنا قوة تعبير النظر التلقينية والتي كثيرا ما أكد عليها الشعر في كل الحضارات وهذا قانون من قوانين اللا شعور الاساسية .

قيمة النظر التعبيرية تتبلور موضوعيا في المجال السينمائي : السينما باعتبارها مرتكزة على الصور ، يعنى أساسا جدلية النظر وجدلية العين المفتقدة للمعنى الحقيقي . وان وظيفة النظر هي مكونة اللغة السينمائية التي تظهر اذ ذلك غير محتاجة الى كلمات لاداء المعنى .

لنتذكر كذلك أن اشكالية الكتمان هي من أهم العناصر في مصطلح العلاقات البشرية كما انتجتها الثقافة العربية .

(26) - عائشة تتبادل مع جارتها كلاما يبقى في حدود السطحيات ، ما معنى الكتمان عندها ؟

الذي نقوله عائشة ليس تفاهات . ومعنى الكتمان أن الحقيقة لا تقال ، معناه كذلك الاعتراف بأن الكلام يسقط دائما بجانب المكان اللي ينتظر أن يقال فيه . تفاهتها في

الحقيقة تأثيرات أو حيثيات ( بالمعنى العلمي ) للحقيقة . هاذ  
التقاهات تكون المصطلح القائم بينها وبين قريباتها . هناك  
ظاهرة لاحظتها منذ صغري وهي ما يمكن تسميته بلغة  
الاسطحة النسائية ، دل عليها مشهد في أول الفيلم . ولهاذ  
اللغة مصطلحها ، وهي التي تستعمل في تبادل المعلومات  
والاخبار الخاصة بالمجتمع النسوي . للغة الاسطحة بيان  
محكم هو أيضا . و التقاهات ، هي في الحقيقة ، مقدمات ،  
اطروحات وافتراضات التقاهم اللغوي .

(27) - المدينة ، وهي هنا طنجة ، لها في الفيلم خاصياتها التي تختلف  
تماما عن كل ما عرف واشتهر عن طنجة هي ساكنة ومبعثرة كتنوع  
اشخاص الفيلم في فضاءاتها . وانت تنظر اليها بحب وحنو .

أنا من مواليد طنجة ، تدخل كل حياتي في التعامل ،  
هاذ المدينة ، بباروايب والآثار التي خلفتها عندي . صحيح  
أن هناك حبا أكنه للمدينة ، ولكن ككل نوع من الحب هناك  
حيز لا بأس به كذلك من الحقد والكراهية .

طنجة كما عشتها وكما أتذكرها كانت نمطا من بابل ،  
أشبه ما تكون بالاسكندرية كما وصفها لورانس دوريل  
( L. Durrell ) في « رباعية الاسكندرية » ، أو  
( وهو أقرب من احساسي فيما يخص اشكالية الشرق )  
اليوناني كناني ( CAVAFY ) في اشعاره . كانت مدينة  
ذات صبغة قانونية خاصة في المغرب المستعمر . كانت دولية  
يتمثل فيها كل من الاسبان والفرنسيين والانجليز وغيرهم  
وكانت وسطا اقتصاديا وسياحيا وثقافيا عاليا ( كان هناك  
كتاب امريكيون كتينسي وليامس وبالأخص وليم  
بوروفس ) . لقد كان لطنجة صيت وشهرة اسطورية عبر  
العالم وكان يقال أنها مدينة الجواسيس وسوق للعاهرات  
والمخدرات . . . اشياء لم أرها شخصا الا في صورة  
كاريكاتورية كما هو الواقع مع الاساطير . وإلى جانب هاذ  
العالم الباطلي والاسطوري كانت هناك حياتنا نحن المغاربة ،  
حياة عربية متسلسلة عبر الاجيال ، وتحتوي وتحافظ على  
نفسها في أزقة المدينة القديمة ، ولقد حاولت أن أضفي على  
المدينة كل هذه الخاصيات : يبدأ الفيلم بتقديم المدينة ككل :  
العربية والاوروبية - القديمة والجديدة .

هاذ الكل منظور من بعيد وعن مسافة ، ثم حين تبدأ  
رواية عائشة وعائلتها ، فمناطقها يكون من قلب المدينة



العربية الى دوائر أكبر فأكبر ، دوائر تحتوي المدينة كلها بعناصرها الاصلية والخييلة ، الداخلية والخارجية .

هناك تطابق في التبصر : يتبعثر الاشخاص داخل الفيلم خلال المدينة ، وهاذ التبصر مطابق في الوقت نفسه لتبعثر المدينة التي يظهر كل مرة جانب جديد من جوانبها . ويمكن لي ان أشير الى خط واحد كمثال لهاذ الجريان الفضائي : قلب المدينة - المدينة الاوروبية - ريف المدينة - شاطيء المدينة - ميناؤها - عودة لقلب المدينة العربية . هاذ التطور الفضائي يعبر عن مقارنة ، عن مجاز هام في نظري ، وعن اعتبار المدينة كجسد ، وتعامل الشخص معها هو تعامل جسد مع جسد آخر . وربما كان هذا هو « المضمون » الاساسي للفيلم : علاقة جسد « انساني » بجسد « فضائي » وترحال الاول عبر الثاني ، وليس كما قيل « فيلم عن وضعية المرأة » ، لاني لست امرأة تماما ولست قطعاً سوسولوجيا .

(28) - المثلون يؤدون أدوارهم بطبيعية وتلقائية شديدة . وهم شاركوا في وضع الحوارات التي يتبادلونها في الفيلم ، كيف ننظر الى الممثل ؟ وكيف تعاملت مع الممثلين ؟

ليس الممثل ذلك الشخص الاسطوري الذي خلقته السينما التجارية الترفيهية من هوليودية أو غيرها . في اعتقادي ان الممثل عنصر من العناصر الادائية الدلالية في الفيلم ، يمكن اعتباره شخصية سوسولوجية لا تمثيلية . ان مثل الشخص شيئا في الفيلم فهو يمثل دورا اجتماعيا يناسبه جسديا ونفسيا . ان معظم الممثلين غير محترفين ، وحتى المحترفون كليلي شنا وعبد القادر مطاع حرصت على أن يتحرروا من كل الاشارات والعادات التمثيلية المألوفة . كل الآخرين : الجدة ، العاهرة . الاسكافي ، التاجر ، العاطل الفلاحون ، العمال ، كلهم أشخاص مثلوا أمام الكاميرا مواقفهم اليومية العادية ، لقد كانت مشاركتهم في الحوار طبيعية وحتمية ، كنا نزودهم بفكرة الموقف وعلاقته بالاشخاص وبالفيلم ككل ، وهم يقومون بالتعبير عن هذا الموقف بلغتهم . بهذه الكيفية وقع تقادي اختلاس كلمة الممثل وبالتالي شخصيته . ان كل ممثل انما يتكلم لفته « الجهوية » ، فالمائلة المعروضة مكونة من عناصر لغوية مختلفة كما هو واقع العائلات المغربية : الحماة من اصل ريفي شمالي ، الزوج من وسط المغرب ، الجارات من طنجة نفسها . في هذا

الصدد لدينا اليوم مثال مدينة الدار البيضاء التي تكون مخاضا لنشأة لغة وطنية جديدة تجمع بين كل العناصر اللغوية المغربية تقريبا . وكون الدار البيضاء بالضبط هي مخاض هذا التجديد ، غير عفوي ولا هو مجرد صدفة ، إذ انها العاصمة الاقتصادية للبلاد وسكانها يفوقون الآن المليونين من النازحين من كل نواحي المغرب .

الممثل ليس سوى عنصر أكبر أو أقل أهمية من لقطة عمارة أو لقطة مرور طويل لقطار . العامل الانساني داخل الفيلم هو فقط واحد من العوامل ، الانسانية والحيوانية والجامعة . من هاذ المنظر يصبح من اللازم محو دور التمثيل التقليدي في السينما بأقصى درجة ممكنة ، ويعني هذا أيضا محو الصبغة الروائية المحضة حتى يظل الفيلم تعاملًا محكمًا وغير فاصل بين الروائي / الغير الروائي ، وبعبارة أدق حتى يصبح مجرد تسلسل وتواصل دلالي يستعمل عناصر مختلفة ولكن في نفس المعادلة المعنوية ، تسلسل له خاصياته بدون انتماء لتعريف روائي وغير روائي ، هذا التسلسل بالضبط هو الفيلم نفسه .

(29 - أ) « رباح شرفية » يطرح مشكلة الدين والاعتقادات .

من الأهم في نظري بالدرجة الأولى تحديد المفهوم الديني بالنسبة لطبيعته المقولية ، هناك المقولة التيولوجية ، وهي تركز كل تاريخ المقولة الشرعية أو الرسمية أن جاز القول ، من خلال المذاهب والانشقاقات والمدارس والوظائف الدينية / السياسية عبر التاريخ الإسلامي . وهناك مقولة ثانية يمكن تسميتها تقديسية وهي تتحدد في معطيات الاعتقادات والممارسات والوظائف الشعبية باختلافاتها عبر تواريف ومناطق العالم الغربي (الصوفية تنتمي إلى المقولة التقديسية) وفيما يخص المقولة التقديسية فنحن ما نزال في حاجة ماسة إلى معرفتها ودرسها ووصف منطقتها ، ونحن نفتقر في اعتقادي حاليا إلى دراسات وأبحاث في هاذ الاتجاه ، وفي طيها يمكن أن يظهر فكر قومي ذو تركيب معقد ومكتمل ، وهو الذي يكون المستوى الأول والأساسي في شخصية الإنسان العربي .

أنني أتمنى دائما أن أقرأ أو أدرس هاذ المقولة التقديسية من الزاوية الانترولوجية ، لقد سبق للانترولوجيا أن درست اعتقادات وميتولوجية الشعوب الأولية باعتبارها تتم عن الفكر الوحشي ، في التحديد الذي فكرناه وهو الدلالة على

عقلية مثبته غير جدائية ، في مستوى العقلية التكنولوجية التي كثيرا ما يفتخر بها الإنسان الغربي اليوم .

ومن المؤكد اليوم أنه من المستحيل معالجة القولـه الدينية دون الرجوع إلى كتابات فرويد والتحليل النفسي والابحاث الانتروبولوجية عموما حيث تبرز المقولة فـى خطوطها الناتئة .

ب) ينتقل الفيلم بين التفاؤل والتشاؤم . التلاميذ في آخر الفيلم يرددون كلمات : نار ، لهب ، مجنون . . .

تشاؤم العقل وتفاؤل الارادة . . أظن أن هاذ التعبير لجرامشي ان لم يكن لنتشسه . لننظر إلى مادية الصور ، مادية المشهدية في آخر الفيلم : هناك فضاءان : مدرسي وفضاء الميناء ، وهما مما يعبران عن نتيجة المرحلة الاستعمارية والعلاقة بالآخر الاوربي : دخول أجيال الاستعمار وما بعد الاستعمار في مجال العلم الغربي ونشأة طبقة اجتماعية جديدة هي الطبقة العاملة العامة لطاقت التغيير حسب النظرية الماركسية . ونحن نعلم اليوم حقيقة الامال التي كانت معلقة على هاذ التفانج : يعني الدور الحقيقي للطبقة العاملة في المجتمعات ، لا العرقية فحسب ، ولكن حتى في الدول المسماة بالاشتراكية . كما أننا نعلم نتيجة الدخول في العلم الغربي تكوين التنفوقراطيين واعتناق مثقفينا للنظريات الغربية التي اكل الدهر عليها وسرب ، كالخرافات الوجودية السارتريّة ، والهذيانات السريالية ، والهيجلية - الماركسية الساذجة ، وهذا في ظرف تاريخي بدأ يندبثق ويتطور فيه كل من التحليل النفسي والانتروبولوجيا واللغـة والسـيـبرنية : أشياء ظلت مجهولة تماما عند مثقفي الاجيال السابقة .

مشهدية آخر الفيلم تكتفي بعرض ووصف وتجزئي هاذ الفضاءات ، أي أنها تحدد كلا منها بدلالات تاريخية ( وهنا يدخل مقصود الكلمات الثلاث التي يرددنها التلاميذ ) وفي نفس الوقت تتحفظ في الادلاء بمعنى نهائي . هناك تبعثر للصور ، وتبعثر للمشاهد : فضاء المدرسة يتداخل مع فضاء الميناء ومظاهرة العمال ، ويدل هاذ التفتق الصوري على عدم امكانية الختام وتقرير نهاية للفيلم التي يمكن له أن يطول إلى غاية اللانتهى . وهاذي هي حقيقة المعنى ومعنى الحقيقة : أنها لا تقال مرة واحدة ، وأنها لا منتهية . ولا نهائية الحقيقة لا تخضع لميكانيكية تفاؤل / تشاؤم .

هناك صورة مجازية كانت تطالبنا في كتب المطالعة ونحن صغار . نص شعري أو فكري . لا أفكر . ليخائيل نعيمة : المتشائم والمتفائل وزجاجة شراب : يقول الاول : « ما يزال عندي نصف آخر من الزجاجة » ويتحسر الثاني : « آه ما بقي لي غير النصف الثاني » .

ان الشيء المضحك في الامر هو ان صورة واحدة في كتاب المطالعة تصلح للجملةين معا : صورة واحدة تمثل زجاجة فيها شراب ، وربما كانت الحقيقة بسيطة للغاية فالاثنا مما يعبران عن نفس القلق : يتحسر الثاني على كونه تجرع ، ويلزمه ان يتابع ، اما الاول فيلزمه ان يتجرع الباقي لانه بدا بالشرب ، التناقض : تفاؤل / تشاؤم ، يظهر هنا عبر معادلة كبتية متعلقة بمنع ، وفي الوقت نفسه - حسب صورة الكتاب - مجرد قراءة قلقة لدلالة واحدة .

### ت) لكن خلق المرأة من فضاء الميناء . . .

هذا صحيح . لكنني اكدت على كون الفيلم ليس عرس وضعية المرأة ، هناك اتجاهات مختلفة ، ولم يكن من اللازم ان يكون كل عنصر متواجدا في نفس الوقت . الطبقة العاملة كذلك لم تكن موجودة في مشاهد عائشة . هناك مرور خلال الفيلم من المستوى الشخصي ( حياة ومأساة شخص معين ) الى مستوى جماعي ( المظاهرات ثم انبثاق العمال في فضاء الميناء / العمل ) . واضن انه كان من اللازم ابراز جدلية هاذ العدو ، والعدو شخصي / جماعي . وجماعي / شخصي .

30 - موقفك موقف تفهم ، ولا حقد عندك على اي من اشخاص الفيلم . التفهم بمعنى التحليل . والتحليل هو طرح التناقضات ، طرح التساؤلات وتحديدها في اطار جدلية التحليل كما حدد تقنياتها التحليل النفسي . لا علاقة لهاذ التفهم في اطار جدلية التحليل بالمعنى الليبرالي ، ليس تفهمي تفهما ليبراليا .

واصعب ما ينبثق خلال عملية التحليل هو مقاومة اغراء التضحية ( حواء وادم ومقاومتها لاغراءات ووساوس الشيطان ) هذا اصعب وانفتح مقاومة : رفض تضحية الآخر في العلاقات العاطفية والسياسية والاقتصادية واليومية . قليلون هم الاشخاص ( تاريخيا ) الذين يستطيعون مقاومة هاذ الاغراء . هناك صورة للشاعر اليوناني سواوموس ( Solomos ) يظهر فيها ناسك ينظر الى اصابعه ويتساءل : « كم هناك في العالم من عاطلين ؟ » .

تحديد التناقضات ، طرحها لاكتبتها ، في معاملة أخوية  
الأخوة لا بالمعنى العاطفي اللا شعوري ، ولكن بالمعنى الذي  
تحتوى عليه الأخوة نفسها من تناقض وتناقض . التناقض .  
التحليل ، جدلية التحليل ، هاذي هي المعدات الأولى  
والأساسية للتمكن من التنفس اليوم من مجرد التنفس ، من  
الحظ النظري .

من الحظ النظري أن تدل كلمة التحليل بالعربية على  
معنيين من الأهمية بمكان : أولا ما وراء المحرم ، والمورور من  
المحرم والمنوع إلى المحلل ، وثانيا ، ترمي الكلمة إلى  
فضائية ( الحلول بالمكان ) تلخص جملة لغزية لفروبيد  
(Wo es war so! Ich werden) على الشخص أن  
يحل بالمكان الذي ينتظر أن يحل به .

با ريس - دجنبر 1977

نقد

نقد نقد نقد

نقد نقد نقد .

نقد

نقد نقد نقد

نقد نقد نقد

نقد نقد نقد

نقد

زق  
زق  
زق

نقد نقد

نقد

نقد نقد

2 نقد نقد

نتيجة لامكانياتنا المحدودة نسجنا ملف  
النقد الى مرحلتين ، في العدد السابق قمنا « نقد 1 » ،  
وفي هذا العدد نقدم « نقد 2 » .

هذا الجزء الثاني جمعنا فيه بين نقد مغاربة ،  
من خلال نصوص نظرية وتطبيقية ، ونقاد فرنسيين ،  
وهم لوسيان غولدمان ، ورولان بارط ، وجاك ديريدا ،  
ولم ندرج نصوصا نقدية عربية شرقية لعدم توصفها بما  
هو مهم ، رغم الوجود المتكرر التي اعطيت لنا من  
طرف نقاد لهم وزنهم في العالم العربي . وغياب بعض  
هؤلاء النقاد لا يمكن ان يفسر في ابتعادنا عن معرفة ظروف  
الشرق : الحرب ، والغيابة ، مما تطلب منهم مواجهتها .  
ونحن نحمل النقاد الآخرين مسؤولية عدم المشاركة في  
هذا الملف .

صدرنا « نقد 2 » بمشروع لتحليل الوضع النقدي  
بالمغرب ، وامكانية تطويره وتعميق فعاليته .  
تركيزنا على المغاربة محصور ، لان النقاد ،  
والباحثين في المجال الادبي بالمغرب قلة ، ومن كان  
يهتم منهم بالنقد ، او من يدعي الاهتمام به الآن ،  
ابتعد عنه ، او منشغل بما هو « اهم » ، باستثناء  
الاسماء التي اجرينا معها حوارا في العدد السابق .

اما النقاد الفرنسيون الثلاثة ، فهم يشكلون ، مع  
غيرهم الذين لم نستطع نقلهم الى العربية لعجم  
المجلة ، علامات بارزة في الممارسة النقدية والفكرية في  
فرنسا ، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية . اتصلنا  
بكل من رولان بارط ، وجاك ديريدا ، وبنوافقتهم ،  
ونرحيبهم ، واستعدادهم الكامل للمساعدة ، تمت  
ترجمة نصوصهم ونشرها في المجلة ، وقد كان بالامكان  
ترجمة نصوص لهما لم تنشر بعد ، ولكننا ارتأينا  
الاقتصار على المنشور فقط ، لان المسألة بالنسبة اليها  
لا تتعلق بتحقيق امتياز ، ولكنها تنحصر في الفعلية قبل  
كل شيء ، لذا توجهنا لنصوص قديمة لرولان بارط  
( 1953 ) ، ونص حديث نسبيا لجاك ديريدا ( 1968 )  
ونص لوسيان غولدمان من بين آخر ما كتبه ( 1970 ) .

في الوقت الذي نجد فيه النصوص المغربية تتعرض  
لازمتها النقدية ، وتقدم بعض الاجتهادات في اعادة قراءة  
النص الادبي ، والثقافة العربية بالمغرب عموما ، نلمس  
بوضوح ، من ناحية ثانية عمق الوعي النظري والتحليلي  
في نصوص النقاد الفرنسيين ، رغم التباين الحاصل بين  
اختياراتهم المنهجية ، فيطرحون لنا بذلك تجربة نحن  
في أمس الحاجة الى التعرف عليها ، واستيعابها دون  
السلو في الانبهار ، والعجز عن السؤال ، وتجنب  
البحث عن المغايرة ، كواقع موضوعي لنص ادبي مغاير  
حتمًا ، في بنية فضائه وفق قوانين لها خصوصيتها  
المنطقية بفعل الشروط الثقافية والتاريخية والاجتماعية  
التي عملت بعق في تركيب بنية نصنا الادبي ، وهذا  
لا يعني العلاقة .

نشكر كل المساهمين في هذا الملف ، ونرجو ان  
ينضم اصداؤنا النقاد العرب بالشرق حتى خسارة  
ثقافتنا العربية في انفصال المشرق عن المغرب .



## وضعنا النقدي ، بعض من سماته وامكانياته

محمد بنيس

١ - ربما كان أطول صراع عرفته الساحة الثقافية بالمغرب منذ بداية السبعينيات هو الذي انفجر فجأة في السنة الماضية ، حول وضعيه النقد بالمغرب ، على صفحات الجرائد الوطنية ، وخاصة الملحق الثقافي « للعلم » ، و « المحرر الثقافي » . ولعل هذا الصراع الذي دامت مدته ما يقارب السنة ، دون أن ينكسر الدافعون اليه ، والخائضون فيه ، بدأ الآن يدخل مرحلة من الصمت ، بعد أن أنهك الجميع ، من المشاركين والمتتبعين ، تعب لا يقل عن تعب المحاربين الذين أدركوا أن معركتهم خاسرة ، لأنها من غير منطلق واضح ، أو هدف واضح أيضا .

وقد تتبعنا ، مع المتتبعين ، هذا الصراع النقدي ، وحاولنا الا نتدخل فيه ، حتى تستوى الامور ، نسجم حصيلته ، نراجعها ، ونقرأها بوعي نقدي ، يستخلص المحاور الاساسية لهذا الصراع ، وأبعاده الثقافية ، ونناقشه التي يمكن أن تصلح كإرضية لانطلاقة صحيحة ، لا تجعل من الظروف الموقته حصانا لها ، ولا تمتحن القذف والكلام اللا مسؤول ، أو تساعد على تسييد الغموض في الاختيارات والتوجيه معا . وقد كنا نشعر ، منذ الوهلة الاولى ، من انفجار هذا الصراع ، بأن جل ما يكتب بعيد عن النقد الادبي ، وبعيد عن الثقافة . بل له علاقة بمجالات أخرى سنحاول التعرض اليها ما وسعتنا الموضوعية .

٢ - وسنكون مغالطين اذا قلنا بأن كل ما كتب لا يدخل في مجال النقد لان قلة من المتدخلين في الصراع كانوا مدفوعين لمناهضة بعض القيسم النقدية والسلوكية التي يحاول المدعون جعلها أساسا للممارسة النقدية ، بعد أن استغلوا وسائلهم الاعلامية ، مبشرين بأرائهم المغالطة ، على امتداد المناوين البارزة . غير أن هذه القلة من المتدخلين ، وهي تواجه كتابة نقدية بالمفهوم المنحط لهذا المصطلح ، لم تكن هي الاخرى قادرة على فرض رأيها ، لان كتابتها ، أخيرا ، ضاعت بين غبار أهوج ، لم يترك خيطا واضحا يظهر ، ولا نورا يتسرب الى أذهاننا . ولذلك فان قلة ما كتب في مجال النقد ،

منهجاً وتطبيقاً ، بقي هامشياً داخل هذا الصراع ، الذي كانت العوامل الذاتية مرة ، والعوامل غير الثقافية مرة أخرى ، هي المهيمنة لكوانته .

3 - لم يكن غريباً علينا ، في مثل وضع ثقافتنا المازومة ، ان ينفجر صراع حول النقد ، مناهجه ، وأشكالياته من حيث الاختيار والتطبيق ، ولكن الذي أعطى لهذا الصراع صفة المباحثة هو أن يبدأ كرد فعل ذاتي . وضيق الافق ، على التحولات الثقافية والمناسبات السياسية التي كانت تدعو فعلاً لوجود صراع نقدي مشروع ، وليس لصراع نقدي مفتعل .

ان الصراع النقدي ، مثله مثل كل صراع في أي من المجالات الثقافية وكما علمنا تاريخ الادب عربياً وإنسانياً ، يأتي نتيجة موقف نقدي يتخذه ناقد أو جماعة من النقاد أو الأدباء ضد تيار سائد أو موجود . والموقف النقدي ، الفردي أو الجماعي ، يأخذ ، في هذه الحالة ، صفة الدفاع عن قيم نقدية ، جمالية وفلسفية ووظيفية ، ذات بعد طبقي بالتأكيد ، هي نقيض السائد أو الموجود من قيم نقدية أخرى تهيمن على الذوق الأدبي والنقدي العام ، والصراع ، بهذا المعنى الذي نعرفه ، يكون محدد السمات ، واضحاً في اختياراته ، ومفاهيمه ، ومصطلحاته ، وبالتالي يشكل في كليته انسجاماً وتكاملاً .

اذن ، لم يظهر شيء من هذا القبيل في صراعنا النقدي الذي عرفته الساحة الثقافية في السنة الماضية ، وما ظهر واستبد بالصحف والأذهان معاً ، بعيد كل البعد عن النقد ، كاختيار منهجي ، ودعوة لمبادئ جمالية وفلسفية ، وتحديد لمهمته الوظيفية . ولأجل كل هذه الأسباب ، مجتمعة ومنفصلة ، أصبح من اللازم علينا ، كمثقفين ، نريد تحمل مسؤوليتنا الثقافية في هذه المرحلة الصعبة من تاريخنا الحديث ، ان ننكب على ممارسة قراءة نقدية لهذا الصراع ، حتى نكون على بينة من بعض ما نحن فيه ، وما يجب علينا تخطيطه وتنفيذه .

4 - ان هناك فعلاً أزمة نقدية تستحق منا وقفة متأنية ، تدرس جذورها ، وتقيم مظاهرها ، وتفسر أسبابها ووقائعها . أزمة أثارها الأدباء والنقاد وجمهور المثقفين على صفحات الجرائد والمجلات ، وفي كثير من الندوات واللقاءات والمناقشات ، أفرغت كلاماً مكرراً ومستجداً ، توجه أصبح الاتهام إلى النقاد قارة ، وإلى الأدباء قارة ، وإلى مجالات النشر قارة ، ولم يعد خافياً على أحد أنها دائمة الطرح في الساحة الثقافية بمستويات متعددة من الوضوح والوعي ، تتناول النهج ، والمصطلح ، والوظيفة ، والفعالية ، ولكنها لم تجد فرصة لتنفجر بمنهجية ، وواضحة ، وهادفة . ولم يكن انفجارها ، الذاتي والعفوي ، في السنة الماضية على الشاكلة التي طبعت بها الا تأكيداً على أن مواجهتها أضحت ضرورية .

5 - وأزمنتنا النقدية ، والصراع حولها ، جزء من أزمة النقد العربي ،

فالتأثير بينهما متبادل ، ولو بشكل غير متكافئ ، والنتائج تتسحب عليهما معا . ومع ذلك فإن أزمة النقد بالمغرب تظل تحتفظ لنفسها بخصوصية لا سبيل إلى الفنبس عليها ، عند اغراقها في طبيعة الوضعية النقدية في العالم العربي ككل ، فالعلاقة بينهما لا تلغي الفرق ، والصلات الوثيقة بينهما غير متكافئة ولا متجانسة ، ويستتبع هذه الملاحظة ضرورة اعتبار الفرق والتأكيد عايه ، والحيطة في معالجة الواحدة منهما بأسلوب الاخرى . وهذه الملاحظة الاساسية في نظرنا هي السبيل لعدم عزل ازمئنا النقدية عن محيطها العربي ، وتلبسها خصائص فطرية محلية ، تنظر لواقعها الموضوعي بعين عمياء ، وهي في نفس الوقت تمعدنا بالطرح القريب الى الصحة ، أن لم يكن الصحيح ، لازمة النقد العربي ، من خلال ملامحها وخصائصها النوعية في كل منطقة على حدة ، تؤدي بنا في النهاية الى وضع خريطة ماديوسية لازمئنا النقدية على طول البلاد العربية وعرضها ، تدرس القضايا الجوهرية ، ولا تتناسى الفروق الثأنوية التي تلعب بالتاكيد دورا خطيرا ، عند اهمالها ، في تقديم صورة غير دقيقة ولا واقعية عن ازمئنا النقدية في العالم العربي . ولأجل كل ذلك نجد رصدنا للصراع النقدي الذي عرفته الساحة الثقافية بالمغرب منبئنا عن وعي قومي ، لانه جزء من رصدنا للوضعيفة النقدية في عموم العالم العربي .

6 - اجتاز النقاش حول وضعئنا النقدية مرحلتين بارزتين قبل أن ينفجر على مشكل صراع محموم . كانت المرحلة الاولى أثناء وبعد لقاء الشعر المغربي الذي نظمه اتحاد كتاب المغرب سنة 1975 ، والمرحلة الثانية أثناء وبعد نشر حسن الطربق دراسته المطولة حول الشعر المعاصر ( من خلال اربعة نماذج ) في نهاية 1976 وبداية 1977 ، واشتعل الهيجان بعد نشر « الثقافة الجديدة » لمقال أبو الشفا العياشي ( الحلم في نهاية الحداد - الزمن والسياسة ) ( العدد 5 - 6 ) ، وهو اجتهاد نشرناه ليماننا بضرورة تمكين الباحثين والمهتمين من فرصة نشر آرائهم وطرحها للمناقشة ، لان الوضعية النقدية بالمغرب غير واضحة ، ولا بد من اجتهادات ، يهما قصر وعيها ، تخترق الصمت والاطمئنان . جاء الرد في البداية من جريدة « العلم » لتشكك في « الثقافة الجديدة » كمجلة ، معتمدة على التلميح والاشارة ، خاصة وأن هذا العدد كان اعلانا عن عودة صدور المجلة بعد توقفها القسري لاسباب قاهرة ، وربما كان هذا الرد يخفي بين صوائتسه وصوامته عدم الرغبة في عودة المجلة الى الصدور . وفي نفس الفترة بدأت ردود الفعل تنفجر على مستوى النقاش الجدي حول المنهج النقدي ، ونحن هنا ، نعترف بأن هناك فرقا بين رد جريدة « العلم » وبين الكتابات التي كانت تبحث عن سؤال تثيره بصدد ما كتبه العياشي ، ونذكر بالاخص مقالين لنجيب العوفي وفقية محمد بجريدة « الحرر » . ولكن تدخل حسن

الطريق وهجومه العلني على « الثقافة الجديدة » وأنصارها ، كان بمثابة الشعلة التي أوقدت الحرائق ، وأثارت الفتنة ، وتحول ما كان يمكن أن يكون صراعا حول أزمة النقد ، الى تفاخر وتناحر على الطريقة القبلية . هكذا كانت البدايات ، وبعدها تحولت الكتابة الى جحيم ، والنقد الى قذف ، وتخاصم المتدخلون في كل شيء ، ما عدا النقد . نريد أن نكون واضحين ، وربما خسورين أيضا ، لا بالمعنى الاخلاقي للكلمة ، في طرح الحقائق ، فقد مرت علينا حقبة ما تزال تظلمنا بصمتها ، وتصرمت حجب أخرى تناثرت هباء ، ولذلك فضلنا تسمية الاشياء ، وملاحقة الافكار المغلوطة ، نفهمها ونفسرها ، ونعيد طرحها بوعي نقدي لا يتراجع عن اثبات ما يراه حقا ، ونفصح ما يراه باطلا .

7 - ان هذه المراحل المتكاملة في تاجيج الصراع حول وضعيتنا النقدية كانت تأخذ من نقد الشعر منطلقا لها . وهذه ملاحظة أساسية ، وربما يعود السبب لكون الشعر ذا جذور تاريخية في موروثنا الثقافي ، بالإضافة الى أن الصراعات داخل تياراته بالمغرب أوضح منها في المجالات الابداعية الأخرى ، قصة ورواية ومسرحا وتشكيلا وسينما ، ومن ثم فهو بؤرة الاختلافات ، ومركز الابداع داخل الثقافة السائدة أو الثقافات الأخرى المتواجدة في الساحة الوطنية . على أنه لم تطرح في هذه المراحل ، ولا في هذا الصراع ، اشكالية المنهج الوصفي بوضوح ، ولا من يسأل عن أسرار الانقطاع في النقد المغربي ، أو التجريبية التي يعاني منها ، أو دلالة اكتساح الفهم البنيوي للنقد ، وخاصة تياره الذي لا يعارض اديولوجيا مع مصالح الطبقة السائدة ، أو مظاهر النقد الشفوي المثبت في كل لقاء ثقافي ، ثنائيا كان أم جماعيا ، رأينا ، والحق يقال ، صراعا حول جزئيات سعى مثيروها لاحتلالها مكان الصدارة في الصراع ، وحول هامشيات لا يستفيد منها النقد والنقاد ، ولا صلة لها بالادب المغربي ومعضلاته .

حاول البعض إثارة مشكلة غياب النقد ، ولكن الجزئيات والهامشيات صدت هذه الاثارة عن الوصول الى هدفها . هل النقد غائب حقا ؟ بأي صيغة ؟ هذا هو السؤال الذي لم يحقق فيه بشكل يجلي الأمور ، ويضع الحقائق في مكانها الصحيح .

8 - النقد موجود في الساحة الثقافية بالمغرب . هذا ما نؤمن به . والوضعية التي هو موجود عليها هي التي تحتاج الى المناقشة . النقد الموجود بالمغرب شفوي من الدرجة الأولى . ولم يكن للنقد المكتوب أن يوجد ويتطور الا مع وجود وتطور الادب المكتوب والمنشور .

وإذا كان النقد الشفوي مزدهرا فلان اللقاءات الادبية ، الشعرية والقصصية والروائية ، تتكاثر يوما بعد يوم .

ما هو عدد الروايات المطبوعة بالمغرب ؟

ما هو عدد المجموعات القصصية ؟

ما هو عدد الدواوين ؟

ما هو عدد المسرحيات ؟

ما هو عدد الملاحق الثقافية والمجلات الادبية ؟

لا نريد اعطاء احصائيات ، فهي معروفة . لم تشهد طباعة الكتب الادبية تقدما وتناميا الا بعد 1970 ، والعدد المطبوع ضعيف ، والبعض من هذا العدد الضعيف ردي ، ومع ذلك فان ما كتب حول جملة من الكتاب المطبوعة أو الاعمال المنشورة ، في الجرائد والمجلات ، متقدم من حيث الكم على الاقل . ويكفي التدليل على عطاء للنقد المتواصل ، ولو كان دون العطاء الادبي ، وجود الدراسات العديدة المنشورة في الصحف والمجلات ، أو المنشورة في كتب ، وتقديم رسائل جامعية ، نشر بعضها في المجلات المختصة أو في كتب . وإذا عدنا الى الابحاث الجامعية الخاصة بالنسبة للسنة الرابعة من كلية الآداب ( فاس والرباط ) فاننا سنصل بوفرة الدراسات المقدمة حول الادب المغربي ، قديمه وحديثه ، ولكنها لم تجد سبيلا الى النشر . واخيرا نجد امامنا نقادا شبابا متوقدين حماسا ، ومواظبين على الكتابة والنشر . وفي مقدمتهم عبد القادر الشاوي ، وابراهيم الخطيب ، وادريس الناظوري ( البشير الوندوني ) ، ونجيب العوفي .

هناك اذن نقد مكتوب ينمو ويتجذر . يتقدم ويتجاوز .

لم يكن النقد المكتوب موجودا لاسباب ، وبدأ يظهر وينمو لاسباب ايضا .

ليس للمغرب تقليد في النقد المكتوب ، فلم نعرف ناقدا مثل ابن سلام الجمحي أو ابن قتيبة أو الامدي أو الجرجاني أو ابن رشيق أو غيرهم من الاسماء النقدية الهامة في التاريخ النقدي عند العرب بالشرق ، والاندلس .

ربما كان النقد الاخواني بالمغرب ، والمعتمد على الممارسة الشفوية ، هو الطاغى في موروثة النقد الضائع ! مع الثلاثينات من القرن العشرين بدأت الكتابة النقدية في الصحف والمجلات ، ولكنها لم تتطور الا بقدر ضئيل في الفترة الفاصلة بين الثلاثينات والسبعينات ، بل ان الانقطاع هو الذي يشكل البنية الاساسية لهذه الكتابة .

كان النقد المكتوب غائبا قبل السبعينات لان الادب المغربي قبل هذه الفترة كان غائبا هو الآخر ، كتيارات ذات ارضية نظرية واضحة ، وممارسة متجانسة ومتكاملة .

ان الادب المغربي في العصر الحديث ( ولا نريد هنا طرح اشكالية الادب المغربي القديم بعفوية ) كان القاري يجد صدها النقدي ، بصفة غير مباشرة

في النقد العربي المكتوب بالشرق ، ومن ثم لم يكن في حاجة الى نقاد يكتبون له عن عطاء محدود . تكفيه الكتابات النقدية بالشرق العربي مضموم مواجته .

وتلعب الصراعات السياسية دورا في اذكاء الصراع النقدي ، عندما يتوافر العطاء الادبي ، على اعتبار أن النقد والابداع غير منفصلين عن الواقع الاجتماعي والتاريخي ، ومن ثم فان النقد يفتتح عندما يجد أمامه الاسباب الذاتية والموضوعية للاسهام في الصراع الاجتماعي . وبما أن الابداع الادبي لم يكن متوفرا بالشكل الذي يسمح للنقد لياخذ دوره في الصراعات السياسية التي شهدتها الغرب ، وخاصة في نهاية الخمسينات ، وطيلة مرحلة الستينات ، فان هذه الصراعات السياسية لم تكن وحدها كافية لابرار دور النقد في الصراع الاجتماعي . ولذلك فان الصراع النقدي الذي انفجر في السنة الماضية ( وخاصة مع الحملة الانتخابية البرلمانية ) وجد الابداع الادبي الذي يمكنه من الدخول في الصراع السياسي .

اما مجالات النشر ، من جرائد ومجلات وكتب ، فلم تعرف اتساعا نسبيا الا مع السبعينات ، ومع اتساعها تصاعد كم الانتاج المنشور ، ابداعا ونقدا . ان اتساع مجالات النشر نسبيا ، في هذه الفترة ، حمل معه امكانية تعدد الرأي في الحركة الادبية عامة ، لان ضيق هذه المجالات ، وخضوعها لاتجاهات ثقافية محددة ، كان عملا له اثره على نشر الرأي الواحد ، وبالتالي الغاء للآراء الاخرى ، فالنقد في حاجة لتعدد الاختيارات ، ولا يمكن لهذا أن يتحقق الا في ظل منظور ديمقراطي للعمل الثقافي .

وعامل آخر لا يقل أهمية عن العوامل السابقة ، وهو المتاعق بالجانب العلمي . ان كلية الآداب لم يتخرج فوجها الاول من حملة الاجازة الا في اوائل الستينات ، ولم يتصاعد عدد المجازين ، نسبيا ، الا مع السبعينات ، وفي هذه الفترة شهد السلك الثالث ، رغم جملة العقبات المثبطة للعرائس ، والحائلة دون تقدم البحث العلمي ، اقبالا بزيادة يوما بعد يوم .

لكل هذه الاسباب ، وغيرها موجود ، ازدهر النقد الشفوي أولا ، وتركز النقد المكتوب حول أعمال أدبية معينة ، بل وأسماء أدبية معينة . كان التقادير هو أن يكتب كل جيل عن جيله ، وكل أصحاب اختيار سياسي عن انصارهم في المجال الابداعي ، ولم تبدأ هذه المنظومة التقليدية تنحل الا مع سنوات قليلة خلت . وما نلمسه الآن ينمو بإطراد هو النقد العلمي ، داخل الصحافة التقدمية على الاخص ، وحول الابداع التقدمي من الدرجة الاولى دونما نسيان استمرار النقد التقليدي ، بجميع تفرعاته نتيجة الاسباب الموضوعية ، الاجتماعية والتاريخية والثقافية ، التي تمكنه من الاستمرار ان النقد الشفوي ما يزال طاغيا على النقد المكتوب ، لانه مستقر في الاعماق ، ولانه بعيد عن الكتابة ، هذا المقدس في اللاوعي الجماعي عند

المغاربة ، وهو مع ذلك بذرة تنتظر التفتح حتى تتحول الى نقد مكتوب ، ولا شك أن السنوات الاخيرة بدأت في بلورة التساؤل النقدي ، بوعي أكثر ملائمة لقضايا الابداع الادبي ، وهو شيء ايجابي جدا .

9 - والصراع النقدي الذي شهده الساحة الثقافية بالمغرب في السنة الماضية ، رغم أنه لم يضع قضايا النقد في مقدمة اهتماماته دائما ، فإنهلقى بعلامات كنت تلمع بين حين وآخر ، وهي التي ربما تدلنا على بعض من عناصر هذا الصراع .

لقد سمح الصراع النقدي بتلمس تيارين متعارضين في مفاعيلهما واختياراتهما النقدية ، التي هي ، بالتأكيد ، انعكاس مباشر لاختيارات ايديولوجية وسياسية ، ركز الاول على الاختيار الوصفي في النقد ، بالمفهوم المنحط لهذا المنهج ، ويمكن استنتاج ذلك من خلال دراسة حسن الطريق للشعراء المغاربة المنشورة بجريدة «العلم» (نهاية 76 وبداية 77) . وهذا المنهج يتضح في التطبيق بصيغة مغايرة عما هي عليه في صراعها النظري ، ومتخلفة عن المفهوم الذي وصل اليه الحديث النقدي الوصفي في أوروبا .

فالمنهج الوصفي الذي يمارس من خلاله حسن الطريق قراءته للشعر المغربي لا يعدو أن يكون استنساخا لبعض المصطلحات والقيم النقدية التقليدية ، بعد أن يمازج بينها وبين بعض المصطلحات والقيم النقدية السائدة في المنهج التأثري . ان حسن الطريق يعيد كتابة النص المقروء ، بعد أن يلغيه ، ويحل محله نصا لا علاقة له بالنص الاول . وهو الى جانب ذلك يعود الى بعض الاحداث التاريخية بأسلوب لا علمي ليجت فيه عن سند لما يطلقه من أحكام ، وما يقدمه كنتاج . ومن ثم كان هذا المنهج خليطا من المناهج ، تلتئم في نقطة واحدة ، وهي معالجة النص بوعي هامشي لا يرقى الى فهم وتفسير المتن الشعري ، كنتاج لغوي ذي بعد أنطولوجي واجتماعي ، له جذوره في الواقع الموضوعي .

ونجد هذا المنهج ، على صعيد التنظير ، يتبنى غير ما يقتنع به عند التحليل ، ولذلك كثيرا ما يتهاوت على المصطلحات والمفاهيم والتحليل الماركسية ، في عدة مجالات من المعرفة ، ليوهم بأنه لا يختلف من غيره ممن يعتمدون في قراءتهم للنص الادبي على المنهج الاجتماعي - التاريخي . وهذا الانقسام الوجود بين النظرية والتطبيق هو نفسه الذي يفصل بين الشعراء والممارسة ، ومثل هذا التعامل مع النص الادبي ، فضلا عن كونه يسلب النقد العلمي جل أوائه ، ويدعي الدفاع عن أهدافه ، نجده في التطبيق معاديا لهما ، ورادعا لدعائهما . يعتمد التوفيقية في مفاهيمه ، والمهادنة الوصفية في تحليلاته ، ومن ثم فهو يدافع عن مفهوم الامة اجتماعيا والتصالح والسلم الاجتماعيين سياسيا .

أما التيار الثاني ، الاجتماعي - التاريخي ، فقد كان وما يزال ، منذ

وسط الستينات الى الآن ، سيد الصراع الثقافي ، خاصة بعد أن أعطاه  
علي من عبد القادر الشاوي ، وإبراهيم الخطيب ، وإدريس النافوري ،  
ونجيب العوفي ، قوة استطاع بها اكتساح جزء هام من الساحة الثقافية ،  
من ناحية ، وفرضه على انصار المنهج الوصفي ، من ناحية ثانية . وهو  
تيار يؤسس منظومة قراءته للنص الأدبي على الرجوع بدلالات النص إلى  
خلفياتها الاجتماعية والتاريخية ، ضمن رؤية تعتمد مقولة الصراع الطبقي  
داخل المجتمع . إن هذا التيار ركز على سوسيولوجية المضمون ، احتذاء بما  
قام به محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، ويعدهما حسين مروة ،  
وغيرهم بالمشرك ، ومستفيدين من أعمال لوكاتش وغولدمان ، بعد أن  
خضعت لمستويات من وعيهم الأيديولوجي والنقدي .

ولئن وعي انصار هذا التيار ، منذ بداية الستينات ، أن النقد جزء  
من الصراع الأيديولوجي ، داخل المجالين الثقافي والسياسي بالمغرب ، فإنه  
قد أصبح قاصرا بطبيعة اختياراته ، حيث أنه ركز ، وما يزال أغلبه ، على  
سوسيولوجية المضمون دون إعطاء أهمية لسوسيولوجية الشكل ، وهي  
نفس الملاحظة التي أبداهما الأستاذ عبد الله المروني بشأن كتابات محمود  
أمين العالم وعبد العظيم أنيس في بداية الخمسينات .

إن هذا التيار النقدي ، وكما عبر عن نفسه من خلال كتاباته الأخيرة ،  
ومن خلال الصراع النقدي ، ولو بصيغة جزئية ، لم يكن جامدا ، بل برز  
باستمرار على تجاوز قصور تعامله مع النص الأدبي ، منهجا ومصطلحا ،  
بعد أن بدأ يتعرف على المنهج البنوي . هذا المنزع واضح في اجتهد إبراهيم  
الخطيب ، ولكن ما أصبحنا نلامسه ، وربما بقلق متزايد أيضا ، هو ارتقاء  
مجموعة من النقاد الشباب في أحضان بعض القيم البنيوية ، واعتبارها  
الجواب الحقيقي والنهائي على كل التساؤلات النقدية . ونحن نعرف ، عن  
يقين ، بأن هؤلاء ما زالوا يغالجون هذه القيم بوعي قاصر ، ولكننا مع ذلك  
لا يمكن أن نصمت على ما اختاروه ، أو ما هم بصدد اختياره . وربما كان  
التسابق على الدفاع عن المنهج البنيوي ، واحدا من قضايا الصراع الذي  
شاهدناه وتتبعناه ، وتلعب الجامعة المغربية دورا في هذا التوجية .

لقد كان من المحتمل أن يظهر التبشير بالبنيوية في وسط المثبتين  
بالمنهج الوصفي ، ومن الموالين للأيديولوجية البرجوازية ، ولكن الذي حدث  
هو عكس ذلك ، حيث نجد البنيوية الآن تنتشر ، وبوعي غير نقدي ، وسط انصار  
المنهج التاريخي - الاجتماعي . كان من الممكن أن نتساءل عن أسرار هذه  
الظاهرة ، ولكن التجربة التاريخية ، في العصر الحديث ، دلتنا على أن كل  
ما له علاقة بالتحديث والمعاصرة تدعو له البرجوازية الصغيرة ، ولبس  
البرجوازية أو الطبقة السائدة في العالم العربي . إن هذا المنهج ، حين يستعمل  
بعيدا عن الوعي النقدي ، يتحول إلى خطر قوي على التيار النقدي الاجتماعي



٢٠ - التاريخي بالمغرب ، وبمعموم العالم العربي . صحيح ان البنيوية هي رد فعل تجاه المناهج النقدية السابقة عليها ، او المتواجدة معها في الساحة النقدية ، ولكن تفسير ظهور وتسييد البنيوية في العالم الغربي عامة برد الفعل فقط ليس كافيا ، لان قراءة النص كدليل معقد يخضع في بنيته لقوانين شكلية ، هي دون الوعي الصحيح بمبررات وجود هذا المنهج ، وسيطرته في الغرب ، ودون الوعي الصحيح بطبيعة النص الادبي ايضا .

٢١ - هذان المنهجان ، او التياران ، لهما امتدادهما داخل المؤسسات والمعاهد التعليمية ، وخاصة الثانوية والعليا ، والقاء نظرة سريعة على الكتب المدرسية المخصصة لدراسة النصوص الادبية في المؤسسات الثانوية ، والدروس والمحاضرات والابحاث الجامعية ، تبرهن على هذه الملاحظة . ولذلك فان هذين المنهجين النقيديين المتجليين في الصحافة المغربية يتأثران ويؤثران بما هو وفي ما هو موجود على الصعيد التعليمي ، سواء اكانت لغة التدريس عربية أم اجنبية ( الفرنسية كنموذج ) .

واذا كان المنهج الاجتماعي - التاريخي هو الذي يمتلك قوة المبادرة داخل الصحافة المغربية ، وخاصة التقدمية منها ، فان المؤسسات التعليمية تعيش وضعا مغايرا ، حيث يسيطر على البحث الجامعي ، والدروس الجامعية ، والكتب المقررة في كل من المؤسسات العليا والثانوية ثلاثة انماط من المنهج اللا علمي ، تتفاعل فيما بينها ، وتعمل مجتمعة على تسييد وعي نقدي مغلوط ، وهي رغم صراعاتها فيما بينها ايضا ، مهما كانت ثانوية وهامشية ، لا تلبث ان تؤدي الى نفس النتيجة :

١ - المنهج التفسيري ، المعتمد على شرح الفردات ، وتحديد بعض الصور البلاغية المحددة سلفا من قبل البلاغيين القدماء ، والاهتمام ببعض التخریجات النحوية ، والخصائص الابداعية - العروضية ، مع تقسيم النص الى فقرات ، ووضع مقدمات وفتائج . وهذا المنهج يتراجع يوما بعد يوم في المعاهد العليا ، ولكنه في المؤسسات الثانوية يظل المنهج الطاغي ، به يتكلس ذهن التلميذ ، وتقتل فعالياته الابداعية ، ووعيه التاريخي - الاجتماعي .

ب - منهجائين وسان يوف ، ولعلهما الاكثر انتشارا ، بعد ان اصبحا مقبولين حتى من طرف أشد العتاة الذين كانوا يرفضونهما بالامس . ورغم ما قد يظهر على هذين المنهجين من بعض السمات العلمية ، من حيث الاهتمام بما هو خارج النص ، فان العمق يظل قريبا من الاول ، وهو الابتعاد عن ادراك النص في كليته ككتابة مشروطة في قوانينها بقوانين خارجية اجتماعية وتاريخية .

ج - المنهج البنيوي ، وخاصة الشكلي منه ، ويجد مجالا واسعا له بين مجموعة من الابحاث والدروس الجامعية على الاخص ، والمدافعون عن

هذا المنهج يظنون أنهم يقومون بثورة داخل الجامعة المغربية ، اذ يعيدون صياغة قوانين النص بأسلوب علمي ، بعيد عما هو ليس نصا . وهذا النمط من المنهج الوصفي ، المتقدم حقا في تفكيك بنيات النص ، يساعد

على فتح آفاق جديدة لقراءة النص ، ولكنه يظل خادعا ومخدوعا في آن واحد ، عندما يعتبر النص ذرة مغلقة ، وغير مشروط في بنيته بالواقع الخارجي ، الاجتماعي والتاريخي . وقد أعطت عصرية هذا المنهج امتيازاً معرفياً آمن يتعاطونه ، فيمارسون بهذا الامتياز . قمعاً ، وأعياناً أو غير واع ، لمن هم غير مطلعين عليه .

فهذه الانماط الثلاثة تمثل مراحل ثلاثاً أيضاً لنفس الوعي الخاطيء . ولمراحل تاريخية من سيادة كل واحدة منها . ولم يعد لنا بد من مواجهه ضلالها ، وفضح ما يترتب عن تسييدها من خلق مفهوم خاطيء ، حتماً للنص الادبي ، ولوظيفته في المجالات الثقافية والاجتماعية والتاريخية . ويظل المنهج التاريخي - الجدلي غربياً وسط معاهدنا ومؤسساتنا التعليمية ، وواجهة صراع ثقافي داخل الصحافة التقدمية على الخصوص ، ومن الغريب أن نجد بعض من كانوا ينادون به في الامس أصبحوا منبهرين بمستجدات المنهج البنيوي الشكلاني ، دون أن يستطيعوا التعامل معه بوعي نقدي .

اذن ، هذا المنهجان المتصارعان ، ولو بصيغة غير متكافئة ، داخل الساحة الثقافية ، ومن خلال الصراع النقدي الذي انطلقنا منه في هذه الارضية غير منعزلين عن واقع البحث العلمي ، وواقع التدريس ، وهما ، على عكس ما قد يظن ، يشكلان صورة لواقع عام ومنهج ، تسيير وفقه الثقافة المغربية ككل ، في جميع المجالات ، وخاصة في العلوم الانسانية ، في ترابطها مع الواقع التاريخي والاجتماعي . ونظن أن النقد المغربي ، الذي يريد حقا ان يكون أداة تحررية داخل الوعي السائد ، ملزم باعادة النظر في توجيهه وممارسته ، ويظهر لنا أن امامه ثلاث مهام :

1 - نقد المنهج الوصفي ، بجميع صيغه ومستوياته .

2 - التعريف بالتجربة الانسانية في مجل النقد العلمي ، الذي يعتمد قراءة النص كلغة داخل اللغة ، تتبين وفق قوانين اجتماعية - تاريخية - ثقافية من خلال مختلف اجتهاداته ، وفتراته التاريخية ، واقطابه الذين ناضلوا في هذا الاتجاه .

3 - ممارسة النقد العلمي ، والابداع فيه ، من خلال قراءة الابداع المغربي داخل مجاله العربي .

ويمكن لهذه المهام الثلاث ، المتزامنة والمتكاملة ، أن تتحقق من خلال الشروط التالية :

- المزاوجة بين النقد الصحفي والنقد التنظيري .  
 - اعطاء الاهتمام لكل من النقد الشفوي والنقد المكتوب .  
 - ضرورة ممارسة هذه المهمة في اطار من الحوار الديمقراطي ، وتتحمل الصحافة التقدمية ، وطنيا وقوميا ، مسؤولية في فسخ المجال أمام الآراء المتعددة ، لان النقد لا يمكن أن يزدهر إلا في جو ديمقراطي .  
 - اعادة النظر في المصطلحات النقدية ، من خلال مراجعتنا للنقد العربي القديم ، بعد تفكيك تصوراته اللاهوتية ، والاهتمام ، في نفس الوقت ، بالمصطلح النقدي المعاصر بوعي ينفزع عنه بعده التالي ، الاستغلال .

- الاهتمام بكل من البنيوية ، بوعي نقدي حتما ، والمنهج الاجتماعي التاريخي في الدراسات النقدية الماركسية ، عبر مسارها التاريخي ، ومن خلال قراءتها الأكثر اجتهادا وتفتحاً ، ان هذا يعني ببساطة اعطاء الاهمية للقوانين الداخلية للنص في علاقتها الجدلية مع القوانين الخارجية للبنيات الثقافية والاجتماعية والتاريخية ، اذ ان كل داخل يحتاج الى خارج يفسره .

- توجيه هذه الممارسة نحو خلق شروط عمل جماعي ، يساهم فيهمه الاكاديميون ، والمهتمون بالنقد ، في تفاعل جدلي مع قاعدة المثقفين ، سواء عن طريق الحلقات الدراسية المغلقة ، أو جمهور المثقفين في الندوات واللقاءات والمناقشات العامة .

- المزاوجة بين توسيع مجال النظرية النقدية ، وبين ممارستها .  
 - المساهمة في هذه الممارسة النقدية وطنيا وقوميا .  
 ونظن أن هذا هو الحد الأدنى الذي يمكن أن يكون ، مرحليا ، خطوة نحو المستقبل .

12) إذن ، يتضح من هذا أن قراءة النص . كداخل وخارج ، كإغلاق وانفتاح ، ونمط الوعي الاجتماعي والتاريخي . المبين هذه القراءة ، ليسا أول وآخر ما نحن في حاجة إليه ، هناك الى جانب هذه الضرورة اشكالية الانتقال من الشفوي الى المكتوب ، من الارتجال الى التنظيم ، من التفتت الى التلاحم والترابط . وأيس هناك ، في هذه الحالة ، انفصال بين الهدف من النقد - القراءة ، وبين طرق ووسائل العمل التي تمنحنا القدرة على تغيير الوضع النقدي ، توجيهها وممارسة .

لكل هذا قدرنا أن نهيهء ملفا عن الوضع النقدي ، بالمغرب ، وعيا منا بأن الصراع ضروري ، والوضوح في المفاهيم والاهداف واجب . وهذه المهمة لتحمل مسؤولياتها جماعيا ، كباحثين ، وكمهتمين بالنقد ، وكمدربين ، لان المشكل النقدي يتسع ليشمل جميع المجالات الثقافية .  
 ونحن الآن لا نريد أن نتسرع فنقدم تقييما لما طرح في هذه اللقاءات

والنصوص من آراء ، اننا في حاجة لقراءة هذا الملف ، بعد ان استوى على الشكل الذي هو عليه . ونترك التقييم لجميع المهتمين من النقاد والمثقفين لتوضيح ما غمض ، ولتصحيح ما قد يكون خاطئا ، ولتوسيع ما بدأنساء .

هل هذه هي حدود جهننا ؟  
تساؤل مطرح علينا جميعا .

## وضعنا النقدي ، وضعنا الثقافي

عزيز الشرقاوي

(I) - أكيد أن مشاكل الثقافة والمثقفين في المغرب والعالم العربي كثير ما طرحت ونوقشت من طرف مختلف الاوساط الثقافية . ويمكن القول نتيجة لذلك أن أكثر الاطراف قد حددت وجهة نظرها بهذه الدرجة والكيفية أو تلك حول هذه القضية الهامة من قضايا التحرر والتقدم المطروحة على الصعيدين الوطني والعربي بكل الحاح .

ان هذا يطرح بالضرورة تجاوز هذه المرحلة في توضيح المواقف الى مرحلة جديدة يميز فيها المثقفون التقدميون الخطوط الرئيسية لهذه المواقف وأصولها الاجتماعية الطبقية وأبعادها السياسية ، مع الكشف الصارم بين من يجب فيها عن الاسئلة الحقيقية المطروحة فعلا ومن يجب عن أسئلة مزيفة ومصطنعة ، وبالتالي التقدم نحو برامج تكتلات ثقافية مرحلية ودائمة .

ان هذا التقديم لن يكون بدون فائدة اذا نحن راينا بأن هذه الملاحظات حول الثقافة في المغرب لا تجيب على أسئلته ، ذلك لان هناك بعضا من قضايا الثقافة عندها ما زالت بعد لم تطرح ، أو أنها - على الأقل - لم تطرح بشكل جيد وموضوعي ، ولذلك فان هذا المقال سيحاول الى جانب الاجابة عن بعض الاسئلة ، طرح أخرى على مثقفينا التقدميين بالمغرب لمزيد مناقشتها وابداء الآراء حولها .

مسبقا علينا أن نطرح سؤالاً : ما جدوى طرح المشكل الثقافي بالنسبة للمغرب والبلاد العربية التي تعيش مشاكل وقضايا تتجاوز الثقافة بالدرجة الاولى ؟

حقا ليس جديدا - الا على البعض - القول بأن أحد المظاهر البارزة للصراع الطبقي في المغرب والعالم العربي بين قوى التقدم ( الشعب ) وقوى الرجعة هي الصراع الايديولوجي - الثقافي . والمسألة الثقافية - بالضبط لا تأخذ أهميتها الحاسمة الا من هذه الوجهة لا من غيرها ، كأداة طليعية - أحيانا - في هذا الصراع الذي لن يحل الا بانتصار الطبقات الثورية

- بالتالي - على ثقافة القهر والاستلاب الاقتصادية الاستعمارية والبورجوازية كذلك .

ان كون الثقافة السائدة دائما هي ثقافة الطبقات السائدة اقتصاديا وسياسيا كحقيقة عامة ، يرغمنا على الاعتراف بأن مجمل الثقافة المنتشرة والرسمية ذات السيادة في مجمل وطننا والبلاد العربية هي ثقافة رجعية استعمارية أو بورجوازية محافظة من خلال مختلف مؤسسات الثقافة الجماهيرية : تعليم ، اعلام ، صحافة ، منشورات . . . الخ تلعب فيها تقريبا .

طبقات الاقطاع والبورجوازية ومعهما الامبريالية الدور الاول والاخير وان بعض النشاز الذي يتخلل من حين لآخر رغبات هذه الجوقة المسلطة بالقهر على فكر ووجدان الجماهير والذي يصدر عن بعض الاوساط البورجوازية المعارضة لا تكنسي في الغالب الا شرط ( همومني ) نجد مقدماته وشروط وجوده في صلب أسس الثقافة السائدة التي لا تحس ضررا - بل على العكس - من تقديم شروط ووسائل ثقافة مكمل ومتممة للثقافة السائدة ( تناقضها الداخلي وجدليتها الخاصة ) ومبررة للوضع بشكل خداع . هذه الثقافة تسمى نفسها غالبا ( معارضة ) أو حتى ( وطنية ) ويسميها الناس الواعون اصلاحية وبورجوازية .

ان نقد هذا العالم ، عالم القهر والاستلاب اما أن يكون شاملا أو لا يكون . والجماهير خلال نهوضها التاريخي وتقدمها الثوري لنقد وتغيير عالمها من أسسه وكل هياكله ومؤسساته ( اقتصادية - سياسية - اجتماعية - ثقافية . . . الخ ) حتى لا نترك فيه شيئا بدون قلب أو كنيس أو تعديل وتجديد ، لا تستطيع تحقيق ذلك الى النهاية ودون وقوعه في ايديولوجية اصلاحية بورجوازية اذا هي لم تحطم أولا ذلك العالم من الخزعات والمقيسات الصنمية . . . الخ ، المنصوب بداخلها ، بدخيلة كل فرد فيها . لتبرير وقبول الواقع الراهن بمؤسساته وهياكله . انه بقدر ما هو صحيح تماما ان افكار وثقافة التقدم حالما تمتلكها الجماهير فانها تتحول الى قوة مادية . صحيح كذلك ان سيادة ثقافية رجعية وسط الجماهير لا يساهم في تأخير مسيرتها فقط ، بل ويساهم مع اعداء التغيير في عرقلتها . ان عالم القهر المادي ينعكس ثقافيا في نفسيات الجماهير ، وما لم تحطم الجماهير أولا انعكاسه الزائف هذا والملقن لها ، المحفوظ بدخيلتها فانها لن تستطيع ان تحطمه بخارجها كواقع مادي .

من هذا ومن هذا بالضبط يأتي تفسير وفهم اهداف وادوار الثقافة ،

ومؤسسات الثقافة الرجعية السائدة : ( اقناع ) الناس بأن ليس في الامكان ابدع مما هو كائن عن طريق بعث سفراء فوق العادة لتمثيل ( ما هو كائن ) بدخيلة الجماهير .

ومن هنا ، ومن هنا بالضبط تأتي أهمية دور الفضال على الصعيد الثقافي بالنسبة للتقدميين العرب . من جهة كنس الخزعات وفضح المؤسسات الزائفة والرجعية المبتوثة في أذهان ونفسيات الجماهير لخداعها عن ظروفها ومحو ( من الحول ) نظرتها الى واقعها المرفوض ، ومن جهة أخرى ، وانطلاقا من نفس أسس ذلك النقد الذي لن يكتسب تقدميته الا بشموليته وجذريته ، البدء من بناء ثقافة جديدة شعبية وديمقراطية من أجل الانسان العربي وتقدمه .

إذا اتضح الهدف ، اتضح تبعا لذلك الوسائل والادوار والادوات التي عليها أن تكون من الشعب والى الشعب أو لا تكون ، مستخلصة كل قيمها ومضامينها وأشكالها منه وتملكنا لأول مرة الرؤية الواعية والكفيلة بتمييز القضايا . والأسئلة الصحيحة الواقعية والهادفة من الاسئلة الزائفة والمضللة .

( 2 ) - انه بالرغم من كون العديد من القطاعات الاجتماعية في المغرب وعلى الاخص في البادية ( الجبال ) ما زالت تحتفظ بمظاهر وأشكال ثقافية أصيلة ( احتفظت ببعض قيم ومضامين وأشكال شعبية نظيفة من فعل وتأثير ثقافة الاقطاع والاستعمار وبفعل بعض الظروف التاريخية (اقتصادية جغرافية) وبالتالي فهي تقدم مادة وخميرة بل ومنبع لا بأس بأهميته للانطلاق نحو بناء ثقافة جديدة من الشعب واليه ، فان علينا أن نلاحظ أن الرجعية تعمل حثيثا على غزوها وتشويهها لتخدعه بشتى الادوات والاساليب ليس أقلها الراعي و ( الفلكلور ) . و ( ترسيم ) المواسيم الشعبية الاحتفالية مثلا .

( 3 ) - ان تسجيل كون الخط الاصلاحي قد فشل بصفة شبه نهائية ويزداد تردده ليس في المغرب وحسب بل في مجمل الوطن العربي وباقي أمم العالم المستقل ( بالفتح ) لا يعني تلقائيا فشله على الصعيد الايديولوجي الثقافي . بل ان ما نلاحظه في الواقع هو العكس تماما . ذلك ان الخط الاصلاحي ما زال الى حد كبير هو المنتشر في اوساط الجماهير على الصعيد الفكري - الثقافي . ذلك لانه اذا كان لنا أن نعتبر أن الاصلاحية قد فشلت سياسيا بفعل شروط الصراع الاقتصادي - الاجتماعي والدولي وبفعل ظروف تاريخية خارجية عن النوايا والارادات ، فان الفكر والثقافة رجعية كانت أم اصلاحية لا يمكن أن تزول من تلقاء ذاتها وباختيارها بل لابد من كنسها بفعل عامل واع لهذا الهدف ولضرورته وادواته ، ولن يكون ذلك سوى من بعض أهم مهام المثقفين التقدميين .

وعندنا ما زالت هذه الوضعية هي السائدة ، وما زالت هذه المهمة هي الاولى . وانظروا من حولكم الى الاصلاحية وسيادتها ثقافيا من خلال مختلف الهيئات الثقافية والنشريات ( كتب - مجلات - صحافة . . ) والشخصيات

الثقافية النشيطة . الا قرون أن واجبا أوليا ما زال مطروحا على إرادات  
التقزم من المثقفين ، وهو أن يهدموا النخرات المهترئة من ابنية ثقافة  
البورجوارية الاصلاحية ، من أجل تسوية الارض وتهيئتها لابنية وعمارات  
ثقافة الشعب الجديدة التي ستكون صلبة ومتينة بثورتها وجميلة بطابعها  
الانساني الشامل .

(4) - وماذا عن ثقافة الشعب الحاضرة ؟

ليس من المشكوك فيه قطعا أن هناك ثقافة للشعب تسجل حضورها  
الدائم الى جانب الثقافة أو الثقافات المكتوبة أو ( الرسمية ) .

وطوال التاريخ القديم أو الوسيط أو الحديث للمغرب ، اتسمت ثقافته  
بكونها غير مكتوبة ، وذلك لا يعني كما قد يظن البعض أنها غير موجودة  
أو لم يعبر عنها بشكل من الاشكال بل على العكس تماما فان الشعب المغربي  
( ككل الشعوب ) عبر عن نفسه ورغباته بأشكال أخرى وأدوات ، ليست  
الكتابة من بينها الا أداة جد ثانوية . وذلك ليس عيبا حين نجد شروطه  
في التاريخ ، ( تاريخ شعب بدون دولة مركزية حقيقية يرتبط ظهور الكتابة  
بوجودها وقوتها ) .

التعبير عن الذات بالكتابة ليس ميزة حضارية بالنسبة للشعوب ،  
حيث نجد أن الشعوب ( ومنها المغرب ) قد تعبر عن نفسها تماما ولكن ليس  
دائما بالكتابة أو حتى اللغة . الكتابة ظاهرة تاريخية وليس ( حضارية ) .  
بل انه يمكن القول أن الاعتماد على هذه الاداة وحدها في التعبير والتثقيف  
ونقل القيم قد يؤدي الى تعطيل ضار لادوات تثقيفية وحواس لها أهميتها  
الخاصة في ميدان التعبير والثقافة .

هناك وجه آخر للمسألة وهو أن مضمون هذه الثقافة الشعبية قد يكون  
هو نفسه - السى جانب عوامل أخرى - عاملا في فرض هذه الاشكال  
التعبيرية الخاصة بالشعب والتي ليس من بينها الكتابة الا في القليل .  
بالاخص حين نعلم أن الشعب المغربي ( والعربي ) كانت نسبة الامية  
فيه لا تتجاوز 5 ٪ في أسوأ الاحوال قبيل الاستعمار الفرنسي . ان الكل  
تقريبا كان يقرأ ويكتب ومع ذلك لم يترك لنا تاريخنا القومي تراثا ثقافيا  
شعبيا مكتوبا . ولأسباب تاريخية كذلك ( ظهور طبقة البورجوازية  
القوية ودولتها الثائرة على كل تراث الماضي الاقطاعي ) استطاعت أوروبا في  
أوائل نهضتها رغم انتشار الامية فيها أن تعطي واقعا آخر تماما .

هذه النقطة تترك في أعقابها نتيجتين أحدهما ايجابية وأخرى سلبية  
ايجابية ، وقد المحنا إليها سابقا بكون هذه الثقافة بقيت في ظروف منية  
عن النائر بثقافة الطبقات الرجعية شبه السائدة محتفظة بمضامينها  
واشكالها . . . الخاصة . وسلبية بضياغ هذا التراث الشعبي حتى الاقرب  
حدثة منه ، مع تسجيل كون اشكاله ما زالت هي المستعملة للتعبير فسي



الغالب رغم تعرضها لخطر الغزو كما نحنا سابقا كذلك .  
هذه النقطة ستقيدنا في نقط ستمليها .

(5) - ما هو موقع المثقفين في المغرب ، والموسمين بالتقدمية اتجا .  
هذه الثقافة . ليس بالتمثل بالاحرى بل على الاقل بالتعرف والكشف ؟  
على اعتبار ان هذه المهمة . تبقى دوما مطروحة بالحاح وبشكل مبدئي لكل  
ثقافة تدعى لنفسها الجدة والتقدم .

نجد انفسنا مضطرين للاعتراف بالانفصال الصارخ والبعيد بين مثقفينا  
وثقافة شعبيهم بشكل ملفت للانتباه والتذمر معا ، وان اهم عوامل ذلك  
الوضعية الاجتماعية للمثقفين كبرجوازية صغرى تعيش حياتها الاقتصادية  
والثقافة الخاصة والمعلقة والاجترارية بهمومها الذاتية و ( متها ) المبتذلة ...  
وحتى قلقها الواهم والميتافيزيقي ... الى جانب عوامل خارجية سياسية  
واخرى نجدها متضمنة في مضمون وهيكل تعليمنا المتخلف الذي يهدف اول ما  
يهدف ابعادنا عن قيم وتراث وواقع شعبينا المقهور بخزعبلات وأوهام  
ايديولوجية طبقية وأخلاق ذاتية بذينة ومصطنعة باشغالنا بالماضي عن  
الحاضر الحي وبالنموذج البرجوازي او الاستعماري الغربي عن الواقع  
المتساوي للامة .

اهمية هذه النقطة تتجلى حين نعلم ان الكفيل وحده بتقديم وتنوير  
ثقافة الشعب الخميرية الخام ، هم المثقفون المندمجون والمتعلمون . المعلمون  
من الشعب واليه . وليس غير هؤلاء - بهذا الشرط - يستطيع تحقيق ذلك .

(6) - ان ما يفسر الازمة العامة والعميقة لثقافة وآداب البورجوازية  
الصغرى على طول الوطن العربي وابتنعها الكبير عن التأثير والفعل في  
الجماعير والاحداث وسير تاريخنا القومي . ليس مطلقا مشاكل تقنية من  
مثل - نشر الامية - انعدام الحرية . الخ بل ان هذه كلها تقريبا ليست  
سوى نتائج لوضع وحقيقة أخرى وجوهريّة بعيدة عن الوعي والتفكير  
البورجوازيين ( مصر وسوريا مثلا حيث تضعف الى حد كبير حدة مثل تلك  
المشاكل ، نجد ان الازمة تنسحب هي الاخرى ) انها تمثل بالضبط في ابتعاد  
المثقفين العرب عن استيعاء ( كشف - تمثيل - مضم ) ثقافة وأشكال ثقافة  
الشعب ، والقفز من ذلك الى ( تمثيل ) ثقافة الماضين أو الغرب . هذا  
الوضع القلوب والمصطنع بفعل التاريخ والصراع الاجتماعي المتخلف هو  
عينه ما ينتج فوقية وهامشية ثقافة البورجوازية الصغرى المنتشرة وبالقالي  
ما يبعد المثقفين عن التعبير المعيد لتشكيل الواقع الى التبرير أو حتى تزبيد  
الواقع ، من الابداع والخيال الخلاق المتجاوز لاضاع الواقع الراهن الى  
الاجترار وتكرار الذات بشتى المساحيق الموهمة بالتجديد والتطوير وليس  
من ذلك شيء في الواقع الفعلي .

ليس هناك من مناعة وصيانة وضمانة عن الوقوع في ثقافة الذاتيات

لبريضة والقلق والشكوك الشخصية المنحرفة ، سوى بالصعود نحو الشعب بقيمه وثقافته الحقيقية وليس ( الفلكلورية ) . سوى بتخطي التبشير نحو التعبير وكس الاحترار من أجل الابداع والخاب وان مادة ذلك التعبير والابداع وعناصره وأشكاله لتكمن بأجلى مظاهرها في الشعب وحده ، وليس غير الشعب من يستطيع تقديمها ، واكتشافها فيه ولاجله .

(7) - واجب نقد الاوضاع بمجملها : ومنها الوضع الثقافي العربي بشكل شامل وتقدمي ، شرط يبقى دائما ضروريا لكل تقدم وتغيير ممكن ومطروح ، فان الثقافات الرائجة على الصعيد العربي والوطن ، مطروحة أكثر لهذا النقد المخطط الهادف . اعتبر أن أشد ما يشكل عرقلة لانتشار ثقافة جديدة ، وما يكتسي صورة أكثر شيوعا وثباتا ، من الوضع الحالي هو فكر ونقافة الاصلاحية البورجوازية ( الوسطى - الصغرى - بورجوازية الدولة ) ، ذلك لان المثقفين والجماهير اذا كانت تستطيع تمييز الوجه الطبقي والاسطيلابي لثقافة الاقطاع والامبريالية الى حد ما ، وأن ترفضها بهذا الشكل أو ذلك ، فان ثقافة البورجوازية ( الاصلاحية التبيرية ) كثيرا ما ننسك نحو الجماهير والمثقفين بأصباغ وأشكال متعددة مطبوعة بطابع المعارضة والنقد ( الجزئي ) والرفض ( المينافيزيقي أو السطحي ) . وحتى مختلف انطواع الرصية الذاتية المكتنية في الكثير لبعض صور السخط والتدمر أو اندلال والغنج . هذا التقدم الخادع الى الجماهير يوحد المعارضة الناقدة والرافضة ، خدع وما يزال - بفعل شروط مرحلة تاريخية معينة - هذه الجماهير ومثقفها التقدميين الى حد كبير .

فأي شكل من أشكال النقد يجب ممارسته للجواب عن هذا السؤال وتنادية هذه المهمة ؟ في الواقع يمكن أن نعتبر السؤال غير موضوع على الأقل الآن بشكل جيد بالخاص اذا ما انتقنا على الشككين المعهودين السلبي والايجابي ، أو بالأصح : النقد المباشر المشاع عادة باسم النقد الادبي . والنقد عن طريق الممارسة : ممارسة ثقافية جديدة ، وهو الشكل الاساسي للنقد العلمي الحقيقي والعلمي . يمكن اذن طرح السؤال بصيغة أخرى : أي شكل من هذين الشككين في النقد سيحقق صفة الاسيقية في مرحلتنا الراهنة ؟ وبعيدا عن أي نوع من اللبس أو سوء التفاهم ، علينا توضيح أننا لا نقيم تعارضا - مبدئيا - بين هذين الشككين في النقد ، وان هذا التعارض ( ولا أقول التناقض ) - ان كان موجودا حقا - مشروط بهذه المرحلة المعاشة التي لم تتعد كونها مرحلة مؤقتة - ( اجتيازية ) - ولكي نكون أكثر وضوحا نتجاوز كل هذا ونجيب عن السؤال مفصلين فيه سبب طرحه الذي قد يعتبر عند البعض مفتعلا ووهيميا .

انتظار المثقفين العرب التقدميين لأشكال وبنى ثقافية جديدة ( النقد بالممارسة ) قبل أن ينتقدوا بشكل شامل ودائم البنى الثقافية البورجوازية

هو ما يفرض حاليا الاهتمام الجدي والدائم بالنقد ( الأدبي ) قبل ان يبدعوا أشكالاً وبنى ثقافية جديدة . لماذا ؟ لان انتظارياتهم تلك تترك آثارا سلبية ليس فقط في انتشار ورسوخ الثقافة ونقدها البورجوازيان التبريريان في الساحة العربية ، بل وبالاساس بروز وتهييء ( بحث - بناء - خلق ) هياكل وقيم وأشكال . . . الثقافة الجديدة المنسودة نفسها ، فكيف يقع ذلك بقية أكثر ؟

( أ ) - يعترض المثقفين الطلائعيين من أجل نقد في الممارسة تراث ضخم من أكاذيب وترهات ( علمية ) الحراسات الاستشراقية وما يعادلها للثقافة الشعبية العربية مع الهجوم البورجوازي الاستعماري على هذه الثقافة وتشويهها وإفراغها من أي مضمون جماعي وأصيل بفلكلورها من أجل إرضاء مزاج ونفسية البورجوازي المبتذل الغربي والعربي ، الى جانب سيل لا بأس به من منشورات ( كتب - مجلات - صحف ) ثقافية تافهة للبورجوازية العربية تتقدم للمثقفين في أغلبها على أنها النموذج للثقافة نقادة ومعارضة .

ان هذا الانتاج الضخم والزائد والمعرض بشكل سائد في كل المجالات الثقافية والمهيمن السائد لتفكير المثقفين العرب هو أكبر ما يعرقل هذه المسيرة المفروضة من أجل نقد في الممارسة حقيقي وفعال .

النقد في الممارسة لا يعني تغيير ( المضمون ) فحسب ، مع الاحتفاظ بالأشكال السائدة للثقافة ، ( أدب ، فن . . . ) . ان من يعتقد بذلك يكون تماما كمثل من يسعى عبثا - الى تغيير محتوى نظام ( اقتصادي ، اجتماعي . . . ) مع الاحتفاظ بنفس هياكله ، ان النقد في الممارسة ، كأي نقد ، اما ان يكون شاملا كلياً والا فهو تبريري . ان ممارسة جديدة في الثقافة تعني خلق وإبداع نماذج جديدة تماما بكل ملامحها وقيمتها ومضامينها وأشكالها كذلك . ان كل شكل ( أدبي أو فني . . . ) يحمل في احشائه بالضرورة مضمونه الأصلي ، وهو في نفس الوقت يدل تاريخيا على رؤية وتصور خاصين - تبعا للمرحلة السائد بها - الى الكون والانسان ( بعدا ميتافيزيقيا ) .

هذه الحقيقة تعني في - الممارسة - ان محاولة الاستعمال الساذج لأي شكل من الأشكال السائدة وحتى لأغراض ومحتويات تقدمية ، غالبا ما يحمل في ذاته أهدافا تتجاوز المستعمل ولم تطرح له على بال . وبالتالي فان الخطوة تنقلب الى ضدها ، حين يصبح الشكل مستعملا للكاتب الذي يستحيل في هذه الحالة الى خادم مطيع لأغراض تتجاوزه . ان المعادلة التي أصبحت شبه سائدة ، والقائلة بارتباط الشكس بمضمونه ، وبأن كل مضمون يخلق شكله الخاص لا تصبح صحيحة تماما الا حين نعكسها لنقول ان كل شكل يحمل مضمونه الخاص كذلك .

ليس يعني ذلك مطلقا الامتناع نهائيا عن استعمال أي شكل من الاشكال الثقافية السائدة ، بل على العكس يجب استقلالها أو الاستفادة منها ما أمكن ذلك ، لانها جزء من تراث الانسانية قبل أن تكون نتاج طبقة ومرحلة تاريخية معينة ، ولكن بشرط ( أن نستعملها ) حقا حتى لا تستعملنا أي أن نعيها جيدا كإداة ، وأن نستطيع تفسيرها علميا وأن نكتشف قوانينها الخاصة ، قبل أن نعبر من خلالها عن مضاميننا ، أي باختصار أن نمتلكها جيدا بدل أن نمتلكنا كما هو واقع حاليا بالنسبة لأكثر المثقفين ( المبدعين ) العرب .

اذن لنبدأ أولا بنقد الاشكال قبل أن نبدأ بالتعبير بها ومن خلالها فهذه مهمة .

ولكن هذا الطرح ليس هو الوجه الوحيد في المسألة بل هناك ما هو اصح وأقرب وهو اشكال الادب الشعبي نفسها وبالاساس إذا أردنا ( نقدا في الممارسة ) أي إبداع أدب وفن جديدين حقا في الساحة العربية نابعين من الشعب وصادرين اليه ، فلماذا لا نتجه اليه أولا ، مستمدين منه ليس مادة هذه الثقافة الجديدة بل أشكالها كذلك . وهذا هو الطبيعي لحل مجمل تلك التناقضات والمعادلات الصعبة السالفة ثقافة للشعب يجب أن تكون منه هو نفسه بكل مقوماتها والا فليست شعبية ولا جديدة .

هذه الطريق أبسط ما يعترضها الانفصال الصارخ والذي لا يزداد الا تباعدا بين المثقفين العرب وشعوبهم ( الا استثناءات كثرة فلسطين ) ، الى جانب ما كنا المحنا اليه من ظروف التعليم وشروطه الخاصة الطبقية وسواد وهيمنة قيم الثقافة والفكر البرجوازيين على أكثر مثقفينا .

يتضح اذن أننا لسنا فقط بعيدين عن خلق نماذج ثقافية جديدة ورائدة نابعة من الشعب واليه ، بل الادهي أننا ما زلنا لم نتصل على الاقل بهذه الثقافة الشعبية ونطلع عليها ونعرف كيف هي ، حقيقة ، وبالاخص لاننا نعرف تزييف الفلكلور وتشويهاته لجانب منها ( المعشش في الادمغة ) . فما العمل اذن ؟ على الاقل ، وكمرحلة ، علينا تحطيم ذاك السور الصيني الزائف الذي يحول بين المثقفين وبين ثقافة شعبيهم وان نبدأ في التعرف ، في الاطلاع ، في الكشف . . عن قيم ومقومات وأصالة وأشكال ثقافة شعوبنا وهذه مهمة ثانية .

ولنصعد درجا آخر ارقى في نقاشنا ، يلزم إبراز البناء الخلفي والرئيسي لهذه الواجهة من مشاكل ( النقد في الممارسة ) وغيرها مما لم يطرح . انه يمكن حتما في الممارسة اليومية للجماهير نفسها . ان ميدان ( نقد في الممارسة ) ثقافي لن يكون بالضبط سوى ( نقد في الممارسة ) نخوضه الجماهير الشعبية العربية بنفسها : بأسلوبها وبقيادتها ولاهدافها الحقيقية .

ما لم تنهض الجماهير الغربية والعربية عموما بحركتها التاريخية ( الاشتراكية الوحشية ) وتمارس خطها الخاص بها ، فان خطها على الصعيد الثقافي ، يبقى - ان لم نقل منعما - ضعيفا وعارضا وجزئيا .

ان تجارب التاريخ - القريب والبعيد - هي اكبر دليل على هذه الحقيقة ، في الصين بثورتها الثقافية الاولى ( اثناء المسيرة ) والثانية ( 64 ) ، وأدب وفن شعوب أوروبا في الحرب الكبرى الثانية ، وحركة ماي 68 بفرنسا . الخ وهذه الثورة الفلسطينية خلقت وما تزال مناخا وانتاجا ثقافيا مفايرا ، في الدرجة على الأقل ، لمناخ وثقافة البورجوازية السائدة في الوطن العربي ، وهو بشروط ضعفه ونواقصه حتى الآن يمثل مستوى حركة الجماهير الفلسطينية العربية التي ما تزال تتعثر . ان مجمل

هذه الأوضاع في الوطن العربي هو ما يفسر افتقاره حتى الآن أو أجهاضه لكل امكانية لخلق نماذج جيدة أدبية أو فنية ديمقراطية وشعبية حقا ، وهو ما يفسر كذلك ثقافة وسطحية وانعدام تأثير الانتاجات الثقافية المنتشرة اليوم حتى بالنسبة لافضل نماذجها .

وباختصار ماذا نريد قوله ؟ في أسوأ الاحوال فانني لا أعود الى الصمت والتوقف عن أي محاولة للنقد عن طريق الابداع والتعبير ، لا ، ولكن فقط علينا ألا ننخدع ونخدع أنفسنا وبعضنا بادعاء انه في الامكان حاليا خلق نماذج أدبية أو فنية جديدة ورائدة بكل سهولة فقط لان النية مبيتة على اقتحام هذا السبيل الذي تعترضه - كما اتضح - شتى السدود والعراقيل ( التاريخية ) والمرحلية .

وعلى كل من يحاول ذلك أن يكون واعيا تمام الوعي لكل تلك الشروط مهيئا بكل وسائل الثقافة العلمية وحصانة الانتماء وسط الجماهير وممارستها النضالية والا وقع في الفخ البورجوازي المنسوب لكل السذج المعتمدين على ( النيات ) ممن يدعون ( التقدمية الوطنية ) .

وحتى نكون واضحين متفاهمين وحتى لا نقع مستقبلا في غرور ما نقول : بانه مهما تعددت هذه النماذج الجيدة المستكملة لكل احوالها وشروطها . . . فانها ستبقى جزئية عارضة غير شاملة بالضرورة لكل اشكال وصور التعبير المختلفة . فاذا كانت شعرا مثلا فمن للقصة وللرواية والمسرحية واذا كانت لوحة فمن للموسيقى وللرقص وللغناء وللسينما . . . الخ ستبقى جزيرة أو جزرا مضيئة حقا ولكنها وسط محيط من الظلام أو الاضواء الباهتة الصادرة من ثقافة البورجوازية الصغرى ( الثقافة الغيبية وثقافة الامبريالية ) . هذا اذا لم تقع في اخطار من نوع الشعبوية المتهافئة المقدسة لكل شاذ صادر من شعب في غير مرحلة نهوضه أو انتاج فلكلوري مبتذل وشكلي مريض بارضاء النفسية البورجوازية ( كما هو واقع بالنسبة لكثير من أدباء المغرب العربي المعبرين بالفرنسية أو الرسامين ورجال

المسرح والموسيقيين ) .

انها ستبقى رهينة بشروط الاوضاع الراهنة ما لم تتغير تلك الشروط بنهضة جماهيرية كما أسلفنا ، تنهض معها شروط ثقافة جديدة تقوم بنقد ثقافي حقيقي من خلال ممارسة ثقافة جديدة وشعبية حقيقية .

ب) تبقى اذن مهمة النقد المبدئي والادبي امام مثل هذه الصعوبات المرحلية ، ومساهمة في حلها وتجاوزها ، مهمة تكتسي صبغة الاولوية والالاحاح في المرحلة الراهنة على الاقل ، ولكن هذه هي الاخرى كذلك ما زال مطروحا عليها مشاكل ( أقل من السابقة على كل حال ) عليها ان تحلها بدءا وقبل الشروع في هذا النقد .

وأول هذه المشاكل واكبرها هو مشكل المصطلح النقدي أو بصـورة اعرض : مشكل مناهج النقد المطروحة واختيار أصلها .

هذان المشكلان ليسا في التحليل الاخير سوى مشكل ايديولوجي - فلسفي ، ان كل مصطلح أو منهج يحمل في احشائه حتما خلفية فكرية تختصر نفسها ورؤيتها وتحليلها من خلال المصطلح النقدي والمنهج الذي يلائمه ويستعمل في اطاره ويتبادل الخدمة معه . فيستحيل فهم كل نقد أو منهج نقدي الى فهم لمصطلحاته نفسها أي أدوات وعلامات مروره ان شئنا القول . كل نقد يختص نفسه في المصطلح النقدي ، وكل مصطلح نقدي لا يتعدى كونه المجيب أو أداة الاجابة على السؤال الذي يطرحه مسبقا أي منهج نقدي قبل البدء في الجواب عليه من خلال دراسة أو تحليل المادة المطروحة عليه للنقد .

كل نقد هو رد فعل اجتماعي - ثقافي ، لمطاء فردي معبر بالضرورة عن جماعة وعن مرحلة . وهذا النقد - الرد لابد أن يطبع الطبقة الاجتماعية التي يصدر منها واليها والتي لا يتجاوز الناقد - أيا كان - كونه أدواتها المطبوعة في هذا الرد وبهذا الشكل أو ذلك .

ويمكن - نظريا - تمييز نوعين من مناهج النقد الممكنة ، من خلال السؤال الذي يطرحه على نفسه كل منهج نقدي . وهناك من جهة منهج يحارل الاجابة عن سؤال كيف ؟ ( وهو السائد عندنا غالبا ) وآخر عن سؤال لماذا ؟ ( وهو ما نحن أحوج اليه ) .

ان مناهج البحث عن الكيف وليس عن اللماذا تنطلق بدءا بقبول المعطى على المستوى الفكري والتاريخي ، ولا تبحث عن سؤال لماذا كان كذلك ولم يكن غيره بل عن كيف هو وحسب . منهج تبريري منذ النطلق مهما كانت نتائج احكام ذلك الناقد قابلة أو رافضة ، مادحة أو شامطة أو محايدة مدعية موضوعية ووسطية فجأة .

هذا المنهج مهما تعددت سبله وأدواته ( نفسي - اجتماعي - فلسفي - جمالي - لغوي ) يلتقي في نتيجة واحدة : تحليل شكلي - تعقيدات تفسيرية

رئاسوية تبريرية ، حتى إذا كان ذلك النقد يدعى فقط محاولة القهم والتفسير والتبسيط أو على العكس نقد المادة الثقافية على أساس مخالفتها للأصول والاعراف الثقافية ، يبقى رغم ذلك - أو بسببه - متما فقط ومكملًا إزاء العطاء الثقافي وليس رد فعل حقيقي له .

هذا المنهج هو المنهج البرجوازي - الإصلاحى المكيف المُنخب لكل العطاءات مهما كانت تقدمية لأرجاعها إلى الوضع وتكييفها - قسرا - معه . وهو السائد عندنا بصفة غالبية . وهو ما أنتج له كثيرا من مصطلحات النقد الزائفة المبررة التي تستعمل للبحث في كل شيء ولا تبحث عن شيء فى الأخير . هذه المصطلحات - الأدوات هي ما يجب رفضه وهذا النقد هو ما يجب نقده ، أنه واجب نقد النقد كمهمة .

المنهج الثانى منهج اللماذا لا يطرح حقا منهج البحث في الكيف نهائيا . ولكنه لا يستعمله للدوران في فراغ الجدال وهيف التكييف ، بل كمساءد فقط للجواب عن السؤال الرئيسى ، دائما . وهو لماذا كان هذا العطاء ( أي عطاء ) هكذا ولم يكن غيره . هذا السؤال وطرحه يحملان بعد ذاتهما إمكانية الرفض ، بل وفكر التغيير ، حول شكل الثقافة في العالم العربى . قد تصل مع أي مثقف بورجوازي إلى أنها متخلفة غير فاعلة وتحمل كثيرا من آثار الاقطاع والاستعمار ، وهي مكبوتة وغير متحررة . . . الخ ولكنه يقف معك عند هذا الحد ولا يستطيع تجاوزه ، لأنه إلى هذا الحد يكون قد أجاب عن سؤال كيف . أما لماذا كانت هذه الثقافة كذلك ولم تكن غير ذلك ، فهذا يضطره إلى الرجوع للتاريخ ، والتاريخ العادى وليست الميتافيزيقى ، وإلى الواقع الاجتماعى والتاريخى ، وليد الصراع الطبقي في المجتمع .

هذا المنهج ، هو المنهج التقدمى الجدلي والفعال ، الذي يعيد خالق العطاء ، ويددعه من جديد عن طريق إعطائه مدلولات التاريخى الحق ، وموقعه الاجتماعى التاريخى ، في حياة الناس العملية ، هذا المنهج في النقد يعتمد بالتاريخ كأداة رئيسية له في التحليل ، والحكم بدل خزعات علوم النفس والاجتماع و . . . من أدوات الرأسمالية لتكييف الإنسان لمجتمعاتها ونظمها القهرية الاستلابية ، وهو ما نحن في أشد الحاجة إليه في المرحلة الراهنة . وكل المراحل بعدما . أنه المنهج الذي يحاول التقدم بنا أماما بدل الالتفات إلى الوراء ، أو النكوص عن الواقع - أي واقع - ومنه الثقافى ، نبحث فيه عن كيف هو ، بينما المطروح هو اكتشاف قانونه يطرح سؤال لماذا هو كذلك ، من أجل تجاوزه ، والتطلع إلى آفاق أصح وأفضل .

الكيف يقصر حركتنا عند الواقع ( أشكاله ، ظروفه ، تلويناته . . . ) بينما اللماذا تتجاوز بنا الواقع ، مستشرفين آفاقا أخرى أبعد وأحسن . هذا النقد الجديد يحتاج إلى مصطلحات نقدية جديدة سنخلقها حالما نفتتح بمسؤوليتنا في إنجازه ، وهذه مهمة أخرى .

اقول هذا حتى لا ننخدع ( مرة أخرى ) فنحاول ممارسة نقد جديد حقا ، بنفس أدوات ومصطلحات النقد التبريري السائد ، انه عين الوهم والانتقائية على الصعيد الثقافي ، ان للمصطلحات استقلالها الذاتي المكتسب من محتوياتها الفكرية الخاصة بها ، وكل من يحاول استعمالها - دون وعي ذلك - لابد واقع في تحقيق أهداف تتجاوز مقصوده ، فيصبح خادما ممتلكا لمصطلحات ( هـ ) بدل العكس ، كما هو مفروض ، والذي لن يتحقق سوى بوعي المصطلح . أي ( بنقده ) ، وبهذا وحده أي بنقد المصطلح نفسه ، نكون قد ابدعنا مصطلحا جديدا وخلقناه خلقا .

كل هذا لن ينسيني لحظة ان كل هذه الوسائل يبقى حلها مرتها الى حد كبير بتقدم وتطوير ممارسة النقد السياسي التقدمي نفسه ، أي الارضية الضرورية واللازمة لنقد ثقافي جديد حقا . ان أي منهج في النقد يدعي الجدة لابد له من الارتباط بنقد سياسي جديد حقا ، ولن يكون أي مصطلح نقدي جديد سوى وليد المصطلح النقدي السياسي الجديد هو الآخر . وحقل كل هذه الثمار والازهار المرجوة سيبقى دوما هو نضالات وتقدم نضالات الجماهير العربية ، ومدى ما تصل اليه من النضج والنهوض والاستقلال .

لا اعود - مرة أخرى - الى النكوص ، والتوقف حتى نهضة الجماهير هذه ، أبدا ، فالجماهير العربية دائما تتحرك . وضرورة محاربة وخدمة كل الليادين لبعضها البعض - ومنها الثقافي - ضرورة لا ينكرها أحد . فالنضال الثقافي يخدم نضال الجماهير ، وبضيقه كما العكس ، ولكن فقط أن نكون واعين بحدود كل نضال ثقافي وآفاقه على المدى البعيد ، حتى لا نخل بالتوازن ونخطئ ترتيب الاسبقيات ، ونقع في ممارسات ثقافية خاطئة ، رغم واجهتها التقدمية التي قد ينظلي عليها الوهم .

( 8 ) - من أجل انجاز جملة هذه المهام وغيرها ، لا يمكن مطلقا الاكتفاء بالمجهودات والاجتهادات الفردية العارضة والجزئية وحسب المزاج ، بل لابد من تنظيم الارادات الفردية الوطنية الخلاقة ، وتكتيلها وفق برنامج وخطط ثقافية متقدمة ونضالية .

ان هذا الشرط المادي لعمل ثقافي جدي وفعال يعتبر مبدئيا في هذه المرحلة وكل المراحل بعدها ، وعدم الاهتمام به لن يؤثر سوى في المسيرة الثقافية النضالية نفسها .

هذه الكتلة الثقافية التقدمية والنسبة لجملة الكتل الثقافية الحاصلة اليوم ستعمل - الى جانب مهمتها في المواجهة والنقد وابسداغ النموذج الجديد - على تجميع شقات المثقفين الوطنيين والتقدميين ، المعثرين حاليا او حتى المستلبين من طرف شتى أجهزة الثقافة الاستعمارية الاقطاعية أو البورجوازية باغراءاتها المادية الوفيرة . . . . .

واذن فعلينا أن لا نتردد ، في هذه المرحلة من تاريخ ثقافتنا الوطنية في



العمل على تهييء كل الشروط والوسائل والجسور . . . التي ستصلنا ببعضنا البعض ، كل الميادين الوطنية التي يمكن أن يلتقي حولها المثقفون الوطنيون المخلصون من أجل عمل انقاذي ونقدي ووطني ، جميع الحبال التي يمكن أن تربط ارادات التقدم والتحرر من المثقفين الى بعضهم ، علينا ان نمدها ونمتن من نسجها وقوتها .

ان فرص كل ذلك مازالت متحققة ، فعلى ان لا نترك للزمن تنفيذ قوانينه الخاصة والبطيئة ، علينا ان نحوله هو الآخر الى أداة من أدوات العمل من أجل انجاز هذه الشروط والامداد الوطنية .

اذن . . فلنبدا . %

# أزمة المنهج في النقد العربي

## النقد المغربي نموذجاً

حسن المنيعي

من المؤكد أن الشيء الوحيد الذي يجمع بين سائر الدراسات النقدية الأوروبية المعاصرة هو سعيها للحصول على منهج ، لأن هذا الأخير يعد الأرضية اللاتقة التي ينطلق منها كل تأمل حول قيمة المعرفة . فهذا الاتجاه الذي عرفه النقد اليوم يبدو قويا ومتماسكا الى درجة انه أصبح ينير السبيل أمام نقاد الامس انفسهم ، وذلك عندما يحاول التاكيد على انه لم يبق منهم سوى بعض الاقتراحات والمحاولات المنهجية .

ومن ثم فإذا كان تطور الحركات الادبية يؤدي الى تطوير الاساليب وتحديثها ، فقد برزت في معظم البلدان الأوروبية كتابات جديدة تبحث عن مساهمة النقد ، وتتوسل اليه ، الشيء الذي دفع النقاد الى استقبالات مناهج متميزة جعلت النقد يشع بدوره كعمل ابداعي ، خصوصا عندما صار يبحث عن أدواته ، ويتموضع في نطاق مادته . وبما أن كل نتاج سيشكل عالما قائما بذاته فقد حاول النقد الحديث معارضة ذلك العالم بعالمنا الواقعي . وبما ينطوي عليه من طقوس ومواضعات ، أي أن وظيفته قد انحصرت في معالجة الحالات الذهنية التي تولدها الخبرات أو التجارب الفنية .

ولمعرفة طبيعة هذه التجارب فقد عمد النقاد في أوروبا الى توظيف عطاءات العلوم اللسانية ، والفلسفات الحديثة ، والانثربولوجيا وغيرها من العلوم والايديولوجيات التي تخول لهم ابتداع لغة نقدية جديدة ترمي الى تحديد نظريات قارة ، وتهدف الى خلق علاقة صميمية بين النقد والادب وبالتالي فقد أمكن لهم تحقيق مشاريع فكرية استطاعت أن تقف بموازاة قناعاتهم السياسية ، كما استطاعت أيضا أن تولد معرفة جديدة تلح على تطوير الواقع الفكري وتركيز قيمه .

ومع تصاعد النظريات والمناهج فقد أمكن لأوروبا أن تعيش ، اليوم ، عصر النقد الادبي الذي يواكب التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية . على أن الامر لا يبدو كذلك بالنسبة للعالم العربي الذي لا يزال تائها فسي

خضعت ظروف سلبية تحتم على المثقف إعادة النظر الى كل مستلزمات الحياة الثقافية :

لذلك فاذا كانت المحاولات الابداعية تأخذ صيغا تعبيرية جديدة ، وتجرب العديد من الاشكال المستحدثة ، فان النقد الادبي لا يزال عسكنا في مرحلة التشتت والتجزئة وان حاول بعض رواده اظهار ألوان من سراب المهارات تحمل القاريء على الاعتقاد بانهم يمتلكون ثقافة واسعة تخول لهم فرض نظرية أو مناهج متميزة ، في حين أنهم لا يعرفون سوى قشور الأمور ، ولا يرددون سوى بقايا المذاهب النقدية الأوروبية التي لا زالت تحتل لديهم .

ولعل من أهم الأسباب التي أدت الى تدهور هذا الفن انسلاخ النقاد عن مفاهيم النقد العربي القديم ومقولاته ، ثم محاولتهم ترسيخ مفاهيم جديدة انطلاقا من لا شيء .

وبما أن النقد يشع ك محاولة للتمييز بين التجارب وتقويمها فانه كان من الصعب بالنسبة لهم القيام بذلك لافتقارهم الى نظرية في التقويم والتوصيل . ومن هذا المنطلق فاذا كان النقد لم يعرف عند العرب القدامى الا كمحاولة لكشف مغالقات صنعة الكلام وأسرارها ، فان ذلك يعني انه لم يكن غنا خالصا له مقاييسه ومناهجه . لذا فان تعامله مع العمل الادبي كان لا يتعدى حدود توظيف الاحكام التقديرية التي تدخل في نطاق علم البلاغة والبيان ، واستعمال المفاهيم التي تركز - أساسا - على موهبة الناقد ركذا الهاماته التي لم تكن تسعى الى اقامة أو ايجاد ما يمكن تسميته بعلم الجمال الادبي بقدر ما كانت تستند الى قواعد ترجع ظواهر التعبير الى مصادرها اللغوية أو الشعرية .

ومن ثم فاذا كان النقد العربي القديم قد عمل على ايجاد بعض الاسس الجمالية فانه قد ظل نقدا تقريريا يرمي الى تشريع النص الادبي لكشف جوانبه القبيحة أو الحسنة ، وذلك بتطبيق قواعد بلاغية . فكان من نتيجة ذلك « أن تعثرت جهود البلاغيين والادباء في جزئيات متناثرة ، فافتقنا صاحب النظرة الفلسفية التي تلم شتيت الموضوعات ، والفكر الذي يتبنى فكرة فلسفية تحدد موقفه من الادب والفكر والفن والكون ، أي يدرس الاشياء من خلال نسق واحد ، ويلاحظ ما بينها من تشابه . فمن هنا كان درس الادب بمعزل عن التيارات الفنية الاخرى كالغناء والموسيقى ومن هنا اختفت النظرة الانسانية الشاملة التي لا تكتفي بالوقوف عند الجزئيات أو البحث عن شهية في اللون أو الطعم أو الذوق ، (I) .

لقد كان بإمكان النقاد القدامى أن يتأثروا بالافكار الفلسفية التي نادى بها المعتزلة مثلا خصوصا فيما يتعلق بالحرية الدينية التي من شأنها أن تؤدي الى حرية فنية موازية ، تساعد الدارسين للادب على

التبني طروحات جديدة في تعاملهم مع الأعمال الأدبية . الا أنهم التزموا بالدفاع عن نبوغ اللغة العربية بطريقة تعليمية وصيانة قداستها وديباجتها . ولقد استمر هذا الوضع الى حدود مطلع هذا القرن حيث كان دور الادب فيه يتجلى « في مسح الغبار عن اللغة ، ومحاولة تنقيتها وتصفيتها دون أن يتمكنوا من تفجيرها من الداخل . وهكذا تآرجحوا بين التقليد والتوليد . بين محاولات تثبيت شخصية اللغة التقليدية وبين تطويرها لمواضيع جديدة وحالات جديدة . وهي محاولات بدأت تعمل في نفس العربي من خلال احتكاكه بالثقافات الاجنبية . . . » (2)

ولقد أدى هذا الاحتكاك الى التخلي المباشر عن أخلاقية العصور العربية القديمة وتدمير بنية الواقع القائم لتحويله الى واقع أفضل . وكان من حصيلة ذلك الانتقادات الى مدارس النقد الغربية حيث استخدم « العقاد » كما نعلم أساليب المدرسة الانجليزية كما عمل « طه حسين » على توظيف الفكر الديكارتي والجهر بآراء جريئة ( في الادب الجاهلي ) .

واذا كانت مبادرات العقاد وطه حسين وغيرهما من الادباء ترمى الى تجاوز تعثرات تاريخ الادب العربي ، والى تحرير العقل من سيطرة القيم والمقاييس السائدة في ميدان النقد ، فان الثورة الاشتراكية في مصر قد أوجت جيلا من النقاد الذين طرحوا أنفسهم كبديل أو كامتداد لجيل الرواد . لذلك عمل هؤلاء على تبني مناهج تجمع بين النقد الفائري والاجتماعي ، والسياسي ، والتكاملي ، والواقعي الاشتراكي . بيد ان تطور الفنون في أوروبا - نتيجة انحمار مذهب على حساب الآخر - جعلهم يعانون أزمة خانقة على مستوى التنظير والتطبيق الجامد لمقاييس النقد الاجنبي ، بحيث أن كل ناقد أصبحت له طاقته العقلية وقدرته الخاصة على الفهم والادراك ، أو استنباط ما في النص من جمال وكمال ، أو ما ينطوي عليه من قصور وضعف .

وينطبق هذا الامر مثلا على عطاءات النقد المغربي الذي ظلت آفاقه غير محدودة المعالم الى غاية الستينات . وانطلاقا من هذا التاريخ فقد أنصبت اهتماماته على اصدار الاحكام الفنية وتفسيرها . وهذا يعني اننا كنا نجد أنفسنا أمام عينات من النقد يحرص أصحابها على تقديم بعض الاشارات والتوضيحات التي تسعى الى طرح منظومة نقدية تحدد - عبر قواعدها وتقنياتها - الفضاء الابداعي الذي يتحرك الكاتب في نطاقه . ورغم هذا التعامل الجديد الذي شمل الحركة النقدية ، فاننا لم نتمكن من ارساء مناهج ثابتة خصوصا بعد أن ظل النقد التقليدي سائدا بقوالبه اللغوية الساذجة . لولا تدخل بعض الاساتذة الجامعيين الذين اعتقدوا على اصناف المعرفة في دراستهم لبعض التجارب الناضجة لما تطورت مفاهيم الفن ، ولا تحصر الابداع في نطاق التعبير الساذج والتعليق الكسيع .

والدلالة على ذلك فاننا نذكر بإسهامات بعض الاساتذة أمثال محمد برادة ، ومحمد السرغيني ، وأحمد الياقوري ، وإبراهيم السولامي ، وأحمد المجاطي ، والمنيعي ، وغيرهم ممن أفاضوا طلبه كلية الآداب التي احتضنت مدرجاتها الكثير من المحاضرات ، والندوات ، واللقاءات الادبية ، والتي انشأت فيما بعد كتابا أضافوا الى رصيدها الادبي ابتكارات ذات أنفاس جديدة دفعت النقاد الشباب - الذين تخرجوا من الكلية - الى تقييمها من منظور علمي بعد أن تخمرت في أذهانهم جميع المعلومات التي حصلوا عليها ، ونضجت في نفوسهم عناصر القراءة الواعية التي أغنت الحركة النقدية نوعا ما ، ومكنتها من أساليب جديدة في الحداثة والممارسة .

وبما أن مواكبة الاعمال الادبية الحديثة أصبحت عملية شائكة تتجاوز حدود الفن ، وتطرح جوانب أكثر تعقيدا وأكثر التصاقا بدنيانية الواقع المتجدد ، فقد صار النقد عنينا يجتاز مرحلة صراع عميق بين اتجاهين ما زالا سائدين كمحور لمناقشات عديدة . الاول يتطلى نسي ارتكاز أصحابه على منهج علمي ينظر الى العمل الادبي من خلال اقتصاديته او حتمية الاختيارات التي تقوده وتقرض عليه الشكل والمضمون ، في حين اكتفى الاتجاه الثاني بتطبيق موضوعية ضيقة ترمي الى هلاهة القاري ، وتملقه عن طريق تقديم النتائج ، وتفسيره ، وبيان حسناته وهناته . وهذا ما جعله يبدو تقليديا لا يتعدى أن يكون مجرد اختزال مشوه للمادة التي يتناولها . ومن ثم فان هذا الاختزال يولد الكثير من الاستلابات على اعتبار أنه لا يعبر أذى اهتمام لوظيفة الكتابة والابداع ، كما أنه لا يعمل على توليد معرفة جديدة أو على تطوير الواقع الثقافي .

وبتعبير آخر فاذا كان الاتجاه الاول يعانق النص لتوضيح منظومة الدلالات التي تقوده من الداخل ، أو للإشارة الى مدى ارتباط مبدعه بممارسة ايديولوجية ، فانه يشع كاتجاه ايديولوجي بدوره ، يتسم بالوعي ، وينبذ اللغة المتداولة لخلق علاقة تصاعدية بين الكاتب والناقد تجعل من هذا الاخير كاتباً جديداً كما تجعل من القاري « منتجا للنص لا مستهلكا له » ( رولان بارت ) .

وبقدر ما ظنتم تلك العلاقة في هذا الاتجاه ، فانها تنعدم في الاتجاه الثاني الذي لا يقوم الا بدور الوساطة خصوصا عندما نعلم أن رواه لا تخضع لمقولات سياسية رسمية ، تملؤها عقلانية بورجوازية تخشى كل يمتلكون سوى بعض المقاييس التي تخول لهم ابداء أحكام توقيعية عابرة الابداعات الطلائعية التي تحاول تثوير الاشكال التقليدية وتغجيرها انتقويض « المنبول » الذي تعمل على حمايته الايديولوجية الرسمية أو استراتيجية الحزب الذي ينتمي اليها . ولهذا السبب فان بعض الكتابات النقدية الجديدة تتميز بنوع من الايجابية رغم قلتها ، لان منظورها المضموني

يعارض المنطق البورجوازي السائد الذي لا يلمس فيها سوى محاولة تخريبية .  
ويكفي أن نشير في هذا الصدد إلى المقالات التي كتبها إبراهيم الخطيب ،  
والبشير الوائوني حول أعمال غلاب ، وإلى الصراع الذي خاضه  
الشاعر حسن الطريق مع بعض النقاد الشباب وعلى رأسهم « كبور  
لمطاعي » .

وهكذا فإذا كانت الصحافة المغربية تلعب ، عبر ملاحظتها الأدبية ،  
دورا هاما فيها يتعلق بمواكبة النتاجات الأدبية وتوصيلها إلى مجموعات  
مقايضة من القراء ، فإن هذا الدور يقوم على بعض الإشكاليات : منها أن  
بعض الجرائد الرسمية لا تعبي لهذا الغرض إلا جملة من الاخباريين الذين  
تتميز تعليقاتهم بالسرعة والتسطيح ، مما يؤدي إلى إقبار العمل الأدبي ،  
وظهور نقاد مشلولين لا يحسنون سوى التشهير أو التثني ساعسة  
تعاملهم مع الكتاب المبدعين الذين أحدثوا تحولا كبيرا في حركتنا الأدبية .

أما إذا تعلق الأمر بكاتب رسمي فانهم يعتقدون عليه كل الاوصاف  
الحميدة كأنهم يعتقدون معه صفة ثقافية تحفزهم إلى مجاملته ، واعتباره  
النموذج المثالي للأديب المعاصر ، بينما هم لا يصنعون منه ومن أشباهه  
سوى أدباء مهزوزين . ويدخل في هذا النطاق ما كتبه بعض النقاد  
الشرقيين من مقالات حول بعض الشعراء والروائيين وإن كان إطلاعهم على  
الأدب المغربي لا يتعدى حدود العلاقة الشخصية بالكاتب أو الزيارة العابرة  
التي تطبعها مراسيم الضيافة .

وحيثما يحاول بعضهم تجاوز الدور الاخباري فإنه ينظر إلى النص  
الطلائعي كمجرد عمل إبداعي رغم ما يقوم عليه من أدانة للتفكير البورجوازي  
والممارسات الطبقية ، ثم يحاول إخضاعه لمنطق محافظ .

ومن بين الإشكاليات التي يقوم عليها النقد المغربي والعربي  
عموما خضوعه لممارسات ارتجالية أدت إلى تعويق مسيرته كما حالت دون  
وقوفه على مناهج لها قواعد ومقاييسها . ذلك أن العلاقة بين الناقد  
والنتاج لا تحدث إلا في حالات نادرة ، أي حينما يتمكن الأديب من نشر  
عمله . حينذاك تتم عملية توليد مقالات بعد أن يلتقط أصحابها الخلاصات  
المتشعبة والاحكام الجاهزة التي تفرضها قراءة سريعة متحيزة ، لا تنظر إلى  
العمل الإبداعي من الداخل ، وإنما تخضع لتفوق حدسي ولإلهامات فردية  
تسيء إلى وظيفة النقد ، وتجعل منه مجرد تطبيق فوضوي يجمد فضاء  
الإبداع .

وعليه فإذا لم يعلن النقد المغربي أو العربي عموما عن وجوده من  
خلال مناهج ونظريات ، فإن ذلك راجع إلى موقفنا من الأدب كعملية  
خلق . ذلك أن دراستنا له قد انحصرت في أحاطته بشتى أنواع الفضائل  
الإنسانية ، والشعارات المجانية ، بدل التساؤل عن ماهيته . لذا فإذا كان

درس الادب لا يثير أحيانا فضول التلميذ في الثانوية ، مان الملقن هو المسؤول عن ذلك لان تصوره للادب لا يتعدى حدود التعليق السطحي ، وتفسير الكلمات الصعبة ، والغوص في تفاصيل التاريخ الادبي .

وبما أن الاساتذة يتفاوتون في ثقافتهم فاننا لا نطالب أصحاب الاطلاع الواسع بطرح معلوماتهم دفعة واحدة على التلاميذ ، أو باستعراض عضلاتهم عن طريق التركيز على اختصاصهم الجامعي أو اللاحاح على انتمائهم السياسي . وانما نريد منهم أن يجعلوا من درس الادب حلقة علمية تخول لتلامذتهم تعميق تعاملهم مع النتاج الخروس ، وذلك بفهم أسلوبه ، والوقوف على مضامينه وقوانينه . فاذا ما أمكن لهم ذلك استطاعوا توضيحه في مرحلة ثانية ، وذلك بتطبيق بعض الملاحظات الجمالية التي يلقنها الاستاذ لهم .

وهكذا فاذا قمنا بدفعهم الى اقتناء أسمى الطرق لتطبيق مداركهم الجمالية ، وتزويدهم ببعض المقاييس النقدية ، فان تعاملهم مع الادب سيزداد نموا في الجامعة بفضل الاكتشافات الجديدة التي ستخول لهم ادراك مفاهيم النقد التقليدي وتقنيات النقد الحديث ، ومدى ارتباطه بالعلوم الاخرى كالتاريخ ، والماركسية ، وعلم النفس التحليلي ، واللغويات ، والبنائية ، وتاريخ الاشكال الادبية الى غير ذلك من المعارف التي لا تطبق القواعد الساذجة أو المقولات التي تنطوي على السهولة الديماغوجية .

وأخيرا فان من اللازم علينا خلق نهضة أدبية جديدة . ومهما كان الامر صعبا فاننا نستطيع الوصول الى هذه الغاية اذا ما أعدنا النظر الى مشكلة تدريس الادب أو اذا ما تجرد بعض الاساتذة الجامعيين من عقدهم لعانقة الابداعات الادبية الشابة ، وتقييمها كنتاج يسهم في حركة تاريخنا . أما اذا قمنا بقراءة باطنية لقرائنا النقدي والادبي على العموم فاننا سنصل لا محالة الى اكتشاف بلاغة جديدة للتعامل مع الادب ، وإلى اقتناء تصور جديد للتاريخ يحملنا على الانطلاق من داخل النص لايجاد مناهج نقدية جديدة .

احمد بونفور

I - نقرأ عددا وفيرا من النصوص النقدية التي تعلن عن وجود أزمة للحديث النقدي وعن ضرورة ايجاد مشروع في هذا الميدان . بعض النصوص تقترح فرضيات عمل . الا انه ليس في نيّتي القيام بقراءة نقدية لهذه المشاريع . وسأكتفي ، أولا ، بتوضيح من وجهة نظر مناهجية ونظرية سابقة ، او موازية ، لكل مشروع في ميدان ما يسمى بـ ( النقد ) .

شيء جيد أن توجد محاولات ، ومشاريع للتحليل النقدي ، وينبغي تشجيع الانتاج في هذا المجال . الا أن الحديث يبدأ ، منذ الآن ، عن أزمة وهذا يبدو لي امرا تشخيصيا وكاشفا عن القسّمات الجوهرية لهذا الحديث :

(أ) - « الحديث النقدي في أزمة » معناه ان هذا الحديث غير مقروء ( مباع ) مثلما هو العمل الادبي .

(ب) هذا الحديث لا يستطيع انجاز سير لعمل أدبي ما بنسقية : اذ تفلت منه اوجه عديدة لهذا العمل .

(ج) - هذا الحديث دوغمائي ، وذلك لانه - وبشكل جوهري - حديث مفتاح ، ومن هنا تنبع عدم فعاليته .

وبالتالي فانه لا توجد أزمة بالمعنى الكلاسيكي للاقتصاد الليبرالي ، الا حين يحدث تضخم في الانتاج أو حين يقل الانتاج ( الشيء الذي لا يتوفر في حالتنا هذه ) .

الأزمة ، كما افهمها ، تكمن في واقع أن ثمة انتاجا الا انه انتاج مشكوك في نوعيته . ومن هنا ينبع بعض من عدم الميل الى النصوص النقدية .

لا يكفي أن نلاحظ وأن نحدد نمط الأزمة الذي يجور الحديث حوله . وانما ينبغي تفسيره ، أي ينبغي أن نطرح مسألة شروط امكانه .

ومن جهتي ، فان التفسيرات كلها تستطيع ان تتركز في موضوعين : النسيان والعقدة القومية .

سأعالج في هذا المقال الموضوع الاول : أما الثاني فسأشره في مؤلف



قيد التحضير بالاشتراك مع أحد الأصحاء .  
ودون أن ندفع بالفحائل بعيدا ( وهو أمر له اهميته ) سنطلق من  
حالتين محدنتين : ما هو مضمون كلمة نقد وأدب ؟ ثم ، ماذا كانت ممارسة  
النقاد القدماء ؟

2 . 0 - مثل طالب متوسط ، أعود الى « لسان العرب » وانسخ : **النقد** :  
تميز الدراهم وإخراج الزيف منها .  
ومن ذلك أستخلص عدة ملاحظات :

- كلمة **النقد** ليست ، إذن ، في أصلها كلمة مخصصة لممارسة نصيحة  
أمر بديهي ! الا أنه ينبغي ان نستخلص منه مستتبعاته ، كل مستتبعاته .  
- الكلمة مستعارة من ممارسة مؤسسية وحقوقية ، هي الكشف عن  
اللمع النقدية الزائفة ، وبذلك فهي تمييز للصحيح من الفاسد ، أنها عملية  
لا يمكن أن تكون الا علمية وموضوعية والا فان الاقتصاد ( البقية ) قد دمر .  
بديهة ثانية ! وهنا أيضا ، علينا ان نستخلص كل المستتبعات وهذه  
بضعة منها .

2 - 1 - لماذا اختيرت كلمة نقد وليس كلمة أخرى ؟ لماذا الاستعارة  
من ميدان الاقتصاد وليس من ميدان آخر ؟  
هذان السؤالان يهدفان الى تازيم الحديث الذي يكتفي باستعمال اللفظ  
المستعار استعمالا « طبيعيا » وصولا الى تحبيده . ثمة اختيار ، وهذا  
الاختيار تشخيص لشيء ما ، شيء منسئ من طرفنا . ينبغي إذن القيام  
بحفريات لسانية ، لظهار هذا المنسئ . غياب هذه الحفريات له ، هو نفسه ،  
مستتبعاته الخاصة به . لكن ، سيقال ، ان **النقد** ليس الكلمة الوحيدة  
المستعملة في هذه الحالة . فعلا ، فالموازونات ليست سوى تطبيقات عينية  
للنقد الأصلي . لقد كان يقام بالتمييز بهدف اكتشاف الشاعر الحقيقي  
والجيد . وتقوم نظرية قدامة ( أنظر مقدمته لـ « نقد الشعر » ) على طرح  
قواعد بإمكانها مساعدتنا على تمييز الشاعر الجيد من الرديء . ودراسة  
تاريخ هذين الملفوظين والملفوظات المجاورة لهما هي عمل ذي الحاح علمي  
وايديولوجي .

ان عملية تمييز الناقد هي عملية حقوقية للغاية .  
الطابع العلمي واضح : فبالإضافة الى تراكم المعارف ، نستطيع في  
نفس الوقت السيطرة على المجال المعرفي الكلاسيكي ، وعلى قاعدته . والطابع  
الايدولوجي الذي احتفظ به هنا هو : انجاز تاريخ للسان وأرغام الممارس  
( مستعمل اللغة ) بالتالي على أخذ وعي بالمكان الذي يتكلم منه ، عن  
أي شيء يتكلم وكيف يتكلم عنه . بكلمات أخرى ، ان نمكنه من فهم ان  
اللسان هو مكان مجموعة متعددة من الترسبات التي ينبغي اللعب بها .  
ولكي نسهب في كلام الخطيبي نقول ان أمواتنا هم أحياء في لساننا ، وبالتالي ،

فهم يسكنوننا ، دون علم منا ، بواسطة هذا اللسان . ماذا نعرف نحن عن امواتنا ؟ وماذا نقول عنهم للأحياء ؟

ان الجهل بهذا يعود الى مواصلة الممارسات القديمة بشكل لا واع ( لا وعينا ، نسياننا ) .

لهذا تستمر النصوص النقدية في تمييز الجيد من الكتاب عن الرديء منهم ، المخلص عن الكاذب ، الواعي عن المستلب ، بل وحتى الثوري عن الرجعي .

ما الفرق بين هذا الموقف وموقف الموازنة ؟ ليس ثمة أي فرق في العمق : هيكليا ، لم يتغير شيء . لم يتغير شيء سوى المضامين ، وهو موقف مشترك بين الميتافيزيقيا الاسلامية والارسطية . لا أقول أنه ليس هناك فرق ينبغي القيام به في هذا المستوى : الا أنني أفضل القول ، من جهتي ، بأن ليس هناك ممارسة ثورية أو رجعية للسان . الممارسة الثورية هي تلك التي تحول اللسان في كل مستوياته : ( المعجم ، النظم ، علم الدلالة ، علم الجمال ، التخيلي ، . . الخ ) .

اما الممارسة الرجعية فهي تلك التي تواصل أقدم الخططات . كيف نميز بين الممارستين ؟

ان التاريخ ( الذي هو في ذات الوقت ذاكرتنا كنسيان متدارك ومستقبلنا المشترك ) وحده سيقدر .

2 - 2 - ان عملية التمييز عملية حقوقية للغاية . هذا يعني أن الحديث

النقدي يعرض قوانين حقوقية . هذه الحقوقية ( النموذج الانساني الامنس في المجتمع الاسلامي ، اليس هو القاضي ؟ ) هي سلطة . وبذلك فان الناقد هو واضح يد سلطوي : انه يقرر ما هو مباح مما ليس هو كذلك . انه المصفاة التي تقرر فئة اجتماعية ( هي فئة الادباء ) بواسطتها أن هذا النجاج أو ذاك ينتمي الى الذوق السليم أو لا ينتمي اليه .

ان الناقد الادبي القديم هو ، جوهريا ، ناقد أرستقراطي ، ونفس الشيء نقوله عن الادب الذي يصطفيه . لا تغيير دون تغيير للفئة ، لا مكان للادب الشعبي . اليس غريبا أن قليلا من النصوص (هذه النصوص التي كانت خبز الشعب اليومي ) الشفوية هو الذي تم الاحتفاظ به ونقله ؟ وباستثناء الامثال وبعض الملاحظات المدونة ( المطبوعة بموقف قريب جدا من موقف الانثوغرافيين ) ، فان ما من أديب معروف كتب عن الادب الشعبي .

لكن ، ماذا يفعل نقاد اليوم ؟ ان الناقد يدعي تمكنه من قوة تحسب حساب الاشياء . والغريب أن هؤلاء النقاد ، كيفما كانت اختياراتهم ، لا يحدثوننا قط عن وجود ثقافة شعبية لها تقنياتها ، ومراسيمها ، ولسنتها . انهم لا يتحدثون عنها الا كي « يستاهموا » منها : وتلك انثوغرافية جد بارعة .

ينبغي ، إذن ، تغيير الموقف : فالممارسة النقدية ليست سلطة ، على الأقل هي ليست سلطة رقابة وإدانة . ليس هناك أدب جيد وأدب ردي : ثم ممارسات لكل منها وظيفة تنجزها بهذا القدر أو ذاك في لحظة معينة من التاريخ .

3 - 0 - وماذا عن كلمة أدب ؟

أدب : الذي يتأدب به الأديب من الناس .

لأنه يؤدب الناس إلى المحامد وينهاهم عن المقايح .

أديب : من قوم أدباء .

بعض الملاحظات تكفي لرفع النسيان والتهيان اللذين يتيه فيهما

الحديث النقدي اليوم .

3 - I - تعريف الأدب هو تحصيل حاصل . مع ذلك فإن ما يعرفه هو

واقم أن « أناسا » ( فئة اجتماعية ) يقررون أن هذه الممارسة أو تلك هي

أدب أو غير أدب .

هذا مهم جدا لسببين :

I) فالأدب ليس ، إذن ، قيمة كونية لا زمنية . التعريف لا يقول

ذلك ، إلا أنه يتضمنه بشكل جنيني . ينبغي إذن أن نطرح على أنفسنا

سؤال : لماذا لم تخرج هذه الفئة من الأدباء بهذه الخلاصة وإنما خرجت

بسواها : هي كونية الأدب أو رفعه إلى مستوى المثال .

ب) الأدب ممارسة اجتماعية تجانس ( بضم التاء وكسر النون )

الناس الذين يتعاطونها : أنها إذن طريقة وجود ( تفكير ، تصرف ) . هذا

يعني أن كل من يتهم هذه الممارسة سيقيم اقتضاؤه . وينبغي ، إذن ،

التساؤل حول هذه الاقتضات .

3 - 2 - الأدب ، من حيث هو ممارسة اجتماعية ، هو أيضا « ثقافة »

تجعلنا نفكر كثيرا في « استقامة » الكلاسيكية الفرنسية .

إنه يتحدد بـ :

أ) أخلاق : يقول لنا التعريف ما فيه الكفاية عنها ، وأساسها

الديني والميثافيزيقي واضح ( الخير / الشر ) .

ب) علم جمال مثالي : ( جميل / قبيح ) يطرح على نفسه مسائل

المقنة بمصطلحات التأمل ( الاستهلاك ) .

ينبغي ، إذن ، أن نفجر حريات لهذه الأخلاق - الجمالية لكي نحسن

التحكم أكثر في الترسبات التي تهدد بالانزلاق في أحاديثنا النقدية أو بكبت

أخرى استراتيجية .

مثلا : لماذا ليست هناك محاضرات في علم الجمال في الجامعة أو خارج

الجامعة ؟ وحتى في المدارس التي تسمى بمدارس الفنون الجميلة يتقلص

علم الجمال في ماراتون كرونولوجي يسمى « تاريخ الفن » .

ولا اعتقد أن بمقدور ممارسة فنية أن تتقدم دون تأمل في الفن الذي ادعوه ، من جهتي ، « علم الجمال » .

3 - 3 - ثمة ملاحظة أخيرة ، لها أهميتها وهي أن الأدب لا يقتلص في بعض الاجناس الادبية . والاديب يغطس في كل الانظمة الدراسية بنفس الكثافة ، ربما باستثناء ، الانظمة الدراسية الدينية .

والحال أن الأدب اليوم يبدو مقلصا في القصة والرواية والشعر والمسرح .

هذا التقليل يبدو بديهيا ولا احد يتساءل عن لماذا . هنا أيضا نجد نسياننا . والواقع أننا نقتال في كل نسيان وعينا التاريخي ونغذي شراسة أمواتنا .

ومن جهتي ، أحب كثيرا لو يتم التأمل في هذه الفرضيات :

( أ ) أن تقليل الأدب إلى بضعة اجناس ادبية بعضها حديث العهد يتطابق أيضا مع تقليل في مضمون النقد .

( ب ) تقليل الأدب ليس حديث العهد عندنا . فلمرات عديدة ، أقام فقهاؤنا المحرق لأجل مدنس القسسيات ( ابن رشد ) .

في أي نطاق لا يعيد تقليل اليوم انتاج نفس الحركات التي وجدت منذ قرون ؟ بما أننا لا نتوفر على دراسات في هذا الموضوع ، فمن المسموح لنا أن نقترحها كفرضية .

4 - خلاصات :

مما سبق ، استخلص ما يلي :

- ثمة تمايز جوهري بين النقد الأدبي الصحفي والحديث النقدي الذي عينت أعلاه بعضا من مهامه .

الاول يكتب بسرعة ، وبذلك فهو رد فعل على قراءة . وهو ي أغلب الاحيان دعاية مع أوصد العمل المقروء . علينا بالتأني ، الذي سادعوه « قراءة نقدية » أو « شاعرية » وهو مغاير جذريا للاول : انه ليس رد فعل ، بل هو تأمل طويل ، ليس دعاية ، بل انتاج ، ليس علم جمال للجميل والتبجيل ولكنه انتشار لسير الكتابة . ليس بالنسبة لهذه الأخيرة معيار مطلق لتحديد أو حصر ما هو أدب ما هو ليس كذلك ، انه ، إذن ، حديث محدد تحديدا متضافرا من طرف عدد من القوى .

- الشاعرية التي نزيدها هي حديث « مشقف » . إذا أقنعنا جفريات نسياننا بأننا في حاجة إلى نظرية للتاريخ ، للمجتمع ، للايديولوجيات وللذات ، فإن علينا ألا ننسى أننا نعمل على جزء من اللسان ، على نمط معين من اللسان . أي أننا في حاجة إلى نظرية للسان ، للأدب ، للجنس ، الخ . فالحديث النقدي ، إذن حديث ملوث ، متعدد : انه حديث منحرف . وأولئك الذين يعتقدون أنهم يمتاكون حديثا فريدا واحديا ما هم

الواصلين للميتافيزيقيا التقليدية . والخال أن المسألة كآمنة هنا بالضبط :  
هل نحن قادرون اليوم على التمسك بحديث الانحراف هذا ؟ ينبغي لسي ،  
اليوم ، أن بمقدور الأدب وحده ، ربما ، أن يصبح مكانا مهمشا لممارسة  
منحرفة ملتذة ، بسبب أنها ليست نفعية . لكن ، ما أن يريد الحديث النقدي  
أن يعيد هذه الممارسة إلى صوابها لايلائها وظيفة اجتماعية وحيدة ، حتى  
تصبح مهددة بالموت ونحن معها ، وذلك لأنها عودة للاخلاق الحقيقية تحت  
أقنعة جديدة .

## تساؤلات حول الوضع النقدي بالمغرب

سميد يقطين

تطرح على الفكر المغربي المعاصر مسؤوليات جسيمة ليس من الهين تجاوزها الا بتمثلها ووضعها في محك التساؤلات المنهجية الرامية لاستكناه انواق الثقافي في علاقته الجدلية بالواقع الاجتماعي - الاقتصادي ضمن المنظور التقدمي الهادف نظرا لمواصفات ظروف وطننا الراهنة . وهذا الطرح سيلبي ولا شك مقتضيات عديدة على كافة الاصعدة سيما والمد الرجعي يستفحل بشدة في غياب الفكر العلمي الصارم الموقف والحاد اللهجة لاعتبارات خاصة . . ومن هنا يكون تبعا لهذه المعطيات التقويم الجديد لواقعنا الثقافي ضرورة ملحة وفي غاية الاهمية .

والنقد الادبي باعتبار اهميته القصوى في رصد الابداعات الفنية وفي تشكيله حلقة الوصل بين المبدع والمتلقي جدير بان تطرح حونه تساؤلات بخصوص وضعه الحالي على ضوء ملابسات ظروفنا الراهنة أملا في استكشاف المرتكزات الواهيمية التي يقف عليها بتمثلها وادراك معطياتها الموضوعية ادراكا قويا ينتج لنا امتلاك مسالك التجاوز على أسس عامية وواقعية درءا للركود الذي يعرفه الواقع الثقافي المغربي .

ورغم ذبوع الحديث أخيرا عن أزمة النقد الادبي بالمغرب فإننا لا نكاد نعثر على تحليل واف لمظاهر ما يسمونه أزمة ولا ما هي أسبابها القريبة أو البعيدة ، بل على العكس من ذلك فإن « شيوخ الحديث عن أزمة النقد جعل المساهمين في الحديث عنها مظهرا من مظاهر الأزمة لا أفقا تجلوزيا لها (1) ، ذلك لان كل من يملك يراعة لا يصبر الا أن يعزف عليها ألحانا ناشرة او يخط بها خطوطا ودوائر غير منسجمة مستغلا بذلك « بعض » تسهيلات النشر في إحدى الصحف الوطنية ليقول اللاشيء منصبا نفسه على فرس خشبية وهو يلوح بمصيف من البلاستيك متحدئا عن أزمة النقد في الادب المغربي أو العربي وحتى العالمي ( ؟ ) . . والعموميات دائما تغري بالاستطرادات والكلام غير المسؤول الذي يسبح في الضبابيات بشكل سطحي ساذج يدعو الى التقهقه والتحسر . ولذا كان من الصعب اعطاء تقويم عام عن النقد الادبي المغربي ، ومن ثم كان

مرادنا في هذا الحديث طرح بعض التساؤلات النقدية التي بإمكانها أن تمدها ببوصلة تلمس الواقع الأدبي أو على الأقل لتكون بداية نقاشات جدية ومسؤولة وهذا أقصى ما نتوخى .

يقول جلال العسري : « ليس عندها نقاد يكتبون ، ولكن عندها كتاب ينفقون ، فلا يوجد الناقد المتخصص في هذا الفن أو ذاك وإنما يوجد نقاد هم أصلا كتاب يقولون رأيهم في كل شيء (2) ، وهذه المقولة تحتفظ بواقعيته - نسبيا - وما يزال العديد من المثقفين يثيرونها في أحاديثهم (3) عن النقد الأدبي العربي المعاصر . ورغم ما يقال بصدد هذه النقطة فلنا جملة اعتراضات وملاحظات نجملها كالتالي :

(1) هل التخصص وحده هو الكفيل باعطاء المتخصصين في النقد رؤية وموقفا نقديين يعملون بمقتضاها على ممارسة العملية الإبداعية - النقدية ؟ أو بتعبير آخر هل كل الاساتذة المتخصصين في النقد الأدبي بكليتنا يساهمون في إثراء التجربة النقدية ببلادنا ؟ وسنعود لمعالجة هذه النقطة أثناء حديثنا عن دور الجامعة المغربية في طمس معالم الفكر النقدي .

(2) ماذا يضير النقد لو كان ممارسوه كتابا ؟ وتاريخ الآداب العربية والعالمية يمدنا بشخصيات جمعت بين الإبداع الفني والإبداع النقدي وهم أكثر من أن نحصرهم ، بل على العكس من ذلك نرى أن العمل النقدي سيكون في غاية النضج والشعور بالمسؤولية لكونه معززا بتجربة فنية تساعد على بلورة رؤية للواقع الثقافي من خلال معطياته الذاتية والموضوعية . والممارسة النقدية من هنا ستكون مبنية على أسس موقفية صارمة تكشف لنا بالإضافة الى تقويم الكتاب لتجارب غيره من المبدعين عن مواقفه وتجربته الإبداعية عينها ، ولا يقوم بهذا إلا النادرون من المبدعين الذين يعون مسؤوليتهم ووظيفتهم حق الوعي وينطلقون من ثقافة واسعة تؤهلهم لتقويم إبداعاتهم والعمل على تطويرها وتنويرها وهذا ما يفتقد اليه الكثير من أدياننا الذين يزعمون أن تجاربهم الإبداعية وحدها مقيمة بالتعبير عن نفسها وعن واقع الثقافة المغربية المعاصرة بكثير من الخجل والجبن . . .

(3) وبما أن كتابنا يخجلون من الانصاح عن هويتهم مكتفين بضبابيات إبداعاتهم التي يخفون شخوصهم الرمادية وراء سحبها الدلكنة فإن المجال ما انفك مفتوحا على مصراعيه للذين راحوا يكتبون التعليقات الأدبية عن مختلف الآثار الفنية شعرا أو رواية أو مسرحا . . . الخ بمناهج يغلب عليها طابع الخطب العشوائي في شتى المناهج النقدية المعروفة بلا وازع ولا موقف محدد مما ينم عن الطابع البورجوازي الصغير المتذبذب ، وهي علاوة على ذلك تظل لسان الحال الذي يقوم بممارسة « التغطية » أثناء اللقاءات الأدبية المرتجلة التي تكشف عن نهافتها وتطفلها فهي تضع وترفع تبعا لآحوال الطقوس الذاتية المبسرة من واقع الإخوانيات والدعائيات ، كما أنها تبرهن على عجزها في ترصد

## الابداعات وتقييمها وتوجيهها وجهة سليمة وقوية . . .

وجدير بنا أن نشير الى كون هذه الابداعات الفنية تتكاثر بشدة ملحوظة وهي تختلف شكلا ومضمونا وموضوعا في قيمتها الفنية ومقتضيات وظيفتها الاجتماعية . لكن ما هو موقف النقد الادبي من كل هذه الآثار المتراكمة التي تتركها السوق الادبية المغربية ؟ وعندما تثار اشكاليات عديدة حول الغموض في الشعر وبعض المجموعات القصصية والروايات ماذا يقول مبررو هذا الغموض في اللقاءات الادبية ، والقراءات الشعرية أو القصصية ؟ وما هي محاولاتهم لدرء هذه الهوة التي تفصل بين طرفي الابداع ( المبدع / المتلقي ) ؟ وما هي بالتالي مساهماتهم في مواجهة التراكمات الابداعية التي تعاني من فقر الدم التقويمي والنقدي ؟ ثم ما مدى نجاح مناظرة اتحاد كتاب المغرب حول اشكالية الثقافة المغربية المعاصرة في الندوات التي عقدت بمدينة فاس (4) حول النقد الادبي ؟ وكيف طرحت الاشكالية وما هي أخيرا الخدمات التي قدمها الاتحاد في إثارة النقاش واثرائه من خلال « نشاطاته » ؟ ! . . .

لسنا في حاجة الى عناء كبير للإجابة عن هذه الاسئلة ، فالخارطة الادبية عندنا تجيب عنها بمرارة وسخط وتكشف عن زيف الاوصياء الثقافيين وعجز الابهاء المدعين عن تقديم أدنى الخدمات لواقعنا الثقافي . نريد أن نخلص في هذا الصدد الى كلمة موجزة من خلال ما ذكرنا أن ليس لدينا الناقد المتخصص الذي بإمكانه القيام بمحاولة رصد هذه الابداعات من منظور أو آخر اللهم الا جملة أقلام نادرة جدا ، وليس عندنا الكاتب - الناقد بمفهوم العشرى لاسباب متعددة ترجع في أساسها الى انعدام توفر بعض الشروط الذاتية والموضوعية عند مبدعينا الذين يرى البعض منهم أن عمليته الفنية تنتهي بنشر الديوان أو المجموعة القصصية أو الرواية أو المسرحية انتهاء لا مشروطا بحيثيات خاصة لا تدخل في اطار « اختصاصه » أو « عمله الابداعي » تاركا للقاري فرصة ابداء الرأي أو الملاحظة السريعة ، وعندما تأتي ملاحظة القاري قاسية وعنيفة ندين بشدة واستخفاف مرتكزات النص الشكلية وما يكتنفه من جملة سرايبات مقنعة تحول دون التواصل بينهما جميعا ، ويشجب القاري هذه الاطروحات غير المنسجمة ، يكون رد فعل المبدع أكثر استخفافا بتعزية هذه المواقف الطفولية الى تكوّنات مسبقة عند القاري ، « العادي » الذي يجهل خصوصيات الفن . . . ويتدخل الذي يكتب النقد بعد ذلك بين المبدع والمتلقي ليكرس بعد ذلك ما لا يتواءم ودونية مستوى القاري بشوارد الجبررات فيستكين القاري معترفا بعاديته منتظرا من يمهده بوسائل تفيد لاستكناه أغوار النص . . . ولكن هذه المحاولات النقدية التي يتلقفها من الملحقات الثقافية أو بعض المجالات الوطنية أو غيرها لا تقي بمساعيه سيما وأن بعض المقالات تعالج الغموض بالاغمض شأن المحاولات الشكلانية التي تغرقه في العناوين الباهرة والخطوط والدوائر والرموز غير المحددة ، فتستغل فرص اللقاءات الادبية المفيدة جدا والتي أصبحت ترعب بعض المبدعين فتحتم الاراء



## وتتجلى الصراعات الحقيقية أو المبهينة . .

ومن هنا ظهرت الصبغة المجانية : الانتظار ! فالمبدع واخترقي « العادي » كل من جهته يظل ينتظر القاري - فوق العادة الذي يسير مخزونات النص ويكشف عن خلفياته ما دام القاري، النبين - بين العادة ( كاتب النقد ) يبرر ولا يحلل التحليل العلمي الذي يمثل حركة الوصل بين طرفي الابداع وينتظر بدوره ظهور انقطب أو الناقد - المهدي الذي يخلص ارض الادب المغربي من مغبة حوراتها مات القاري، والميدوع وكاتب النقد ويملاها عدلا وموضوعية بعد أن مكث بالدونية والفوق - طبعية . فحتى ما نظل ننتظر الناقد - المنتظر ؟

دعوات فلسفية سناخطة تورط الادب المشرقي في تهمة القطرية بسبب لا تعامله مع النتاج المغربي وكأنها بذلك تصرح ضمنا - وعت هذا أم لم نعه - بعجزها عن التعريف بهذا الادب المغربي لدى القاري، المغربي بله العربي . . والكثير من المبدعين « ينتظرون » أن يكتب عنهم في الشرق العربي ليكون جواز مرور داخلي وصمام أمان . . ونطلع علينا بين الفينة والآخرى بعض البحوث بأقلام عربية عن الادب المغربي ( النساج - الجندي - عطية . . . ) ورغم ضآلتها فإنها لا تتعامل مع الابداعات المغربية الا تعاملًا باردا تغلب عليه سمة الاستعراضية والوصفية والتعريفية مع محاولة دغدغة بعض الوجدانات بتغزلات مجانية . ولذا لا يمكننا الاطمئنان لهذه البحوث رغم جديتها في أحيان نادرة جدا لعدم معاشيتها للابداع المغربي عن كتب وادراكها لواقع المسائل في كتبها . . وهذه الدعوات في حد ذاتها ليست جديدة . فالمغاربة منذ القدم كانوا يتهمون اخواننا العرب في المشرق العربي بعدم اهتمامهم بالادب المغربي أو الاندلسي . ونحن نقول ان وعي الانسان العربي بهمومه المعاصرة وقضاياها تجعله أكثر اطلاعا على واقع العرب ليتحدد رؤية الانسان العربي واستراتيجيته في اطار معرفة ظروفه الراهنة واستيعابها استيعابا لا مشوبا ولا ناقصا يخدم مستقبل العرب جميعا وإن يتم ذلك بالتعاطف المزيف على مستوى تبادل الرسائل الاخوانية حول الواقع الثقافي - الاجتماعي مما يسيء بالتالي لهذا الواقع ويبطئه بميسم التضييل والنحرif .

نلاحظ من ثمة كيف أن التعامل الآحادي الرؤية مع واقعنا الادبي ، لا يقدم حيلة مجديا لتبنيه في اطار التواصل الثقافي بين المغرب والمشرق العربيين موقفا يعتمد الاخذ بالخاطر أو التجاهلية لادينا في أعرق روافده الوطنية والقومية وحين يعتمد موقفا مضادا أكثر انفتاحا فإنه يظل يقدم لنا جملة ارتسامات ارتجالية كيفما كان موقع هذا الناقد أو ذاك في المستوى التقدم الذي يحتله على صعيد النقد الادبي العربي المعاصر .

وبكلمة يظل من لا يتابع الحركة الثقافية عنونا - لسبب أو آخر - عن كتب يحشر أنفه فيما يجهله جهلا كبيرا لا يخدم الثقافة المغربية بأي خدمة، بل انه على العكس من ذلك يكرس واقعا متعفنا من حيث يريد ذلك أو يأباه .

وهذه المغالطات تؤوب أساسا كما قلنا سابقا الى عدم المعاشية لواقعنا

معاشية استكناحية لا غواره العميقة مما يجعلها بالدرجة الاولى تنعكس انعكاسا خطيرا يؤدي الى مزالق لا قرار لها وتوسم بميسم التصليلية والتحريفية على مستوى قومي اعم . . . هذا بالاضافة الى كون المناهيج المتبعة أثناء التعامل مع النتاج المغربي تقليدية لا تعبر في نهاية التحليل الا عن جهل مستميت لادبنا العربي في أقصى بلاد العرب من قبل المثقفين العرب في الشرق ، وكثير منهم عبر عن جهله وتأسفه ! ومحاولاته الرامية الى تذليل الصعاب و « الانفتاح » على الثقافة العربية في شمال افريقيا العربي . . . اذ أن هذه المناهج تقوم على اساس الاستعراضية والتعريفية مستعدين في ذلك الى جملة مقالات تاريخية او تجميعية لاسماء الشعراء والقصاصين فيفرح المدعون من المبدعين فاسماؤهم تسجل في مجلات عربية واسعة الانتشار واذا تجوزت الاستعراضية والتعريفية فالى الوصفية كاسلوب عبر عن ثقافته وعن سلبياته في التعامل مع الاثر الادبي اذا انه يقوم على تتبع قصة او ديوان بعينه ومحاولة دغدغته بابرار بعض الدلالات الواضحة وتضخيمها وتحميلها أكثر مما تحتل ثم الاجهاز في النهاية عليها بحكم متهافت مبتسر (5) عن الواقع الذي افرزها .

لا اريد أن يفهم من هنا أن هناك نوعا من الشوفينية ، بل انها في حقيقة الامر دعوة ملحة لمختلف الكتاب العرب الذين يرومون الكتابة - التي لا نفرضها - عن الادب المغربي أن يعوه جيذا وأن يعضوه في اطاره الصحيح انطلاقا من زخم الصراع الدائب ، هذا بالاضافة الى كون هذه الدعوة تنم عن ادانة مريرة للذين يجهلون ملابسات واقعنا وابداعاتنا شعرا أو قصة أو رواية . . . الخ .

نستخلص من كل ما رأينا أن الكتابات العربية لا تفي بالمراد ولا يمكنها أن تقدم مساهمات جلى في التعامل مع الادب المغربي ولا صدق يمكن أن يطمئن اليه أحد الا الذين يقومون بتلك الصرخات وتهزم تلك الدغدغات والفذلات البلاغية .

فما هي بعد هذه الا طلالة على أوجه الممارسات النقدية العربية التي تتعامل تعاملًا باردا ومغلوطا مع ابداعاتنا الالوجه الاخرى المغربية التي تعالish تطور الابداع المغربي وتواكبه عن كتب ؟ وقبل التعرض لهذه القضية التي سنقف عندها طويلا لابد من الحديث عن مؤشر آخر يشكل رافدا أساسيا لا تخفى أهميته في تشكيل وعي نقدي لدى طلابنا مبدعي المستقبل ، ذلك المؤشر هو دور الجامعة والاساتذة المتخصصين في بلورة هذا الوعي النقدي ودفعه الى الامام ، وبالتالي دور هؤلاء المتخصصين في النقد بصورة خاصة في اغناء التجربة النقدية عندنا .

ان انعدام مرتكزات تعليمية هادفة ساهم سلبيا في تفاقم مشكل الامة والبطالة بدرجة مثيرة كما عمل في نفس الوقت على تقليص تطور الفكر المغربي

الى جانب عوامل ليست أقل درجة من الأخرى تتمثل في خلق حرية الإبداع وطمس معالم كل المحاولات الهادفة الى خلق ثقافة وطنية تقدمية شأن بعض المجالات التي كانت تشكل رافدا هاما في إثراء التجربة الثقافية لا تخفى خطورته على معالم الثقافة الرسمية التي تركز مفاهيمها بشتى وسائلها المتوفرة والتي ساهمت فيها المؤسسات التعليمية الى حد ما على قولبة الفكر وتأطيره ضمن ما لا يتنافى ومصالحها . بالإضافة الى الحصار الذي ظل مهيمنا على الحركة الإبداعية الجديدة التي قادتها في الأربعينات ما كانوا يسمونه بالشعر الحر ، وهذا واضح جلي في كل المقررات المقدمة للتلميذ أو الطالب المغربي في مختلف المراحل والاسلاك .

وبالقاء نظرة على هذه البرامج سننبين بكل تأكيد غياب كل ما يمت بصلة الى الواقع الراهن وما يعرفه على مستوى الادب والفكر :

(I) في السنوات الاولى والثانية والثالثة من السلك الثاني من التعليم الثانوي - قسم الشعبة الادبية - نسجل تركيز هذه البرامج على الادب القديم في الثانية في حين تظل السنة الاولى محاولة لطرح تعاريف للادب وفنونه مع تحليل للنصوص الادبية تحليلا تقليديا ، كما أن السنة الثالثة مخصصة للادب الحديث بدءا من النهضة الثقافية مع محمد عبده والكواكبي . . . الخ مرورا بأسماء عديدة وحركات شتى تجعل التلميذ مشتت الذهن موزعه أولا بين مختلف التيارات التي عليه أن يتعرف عليها بسطحية ، ومواد أخرى لا تقل دولا عن مادة النصوص تجعل وكده القاء نظرة عليها ليؤهل للنجاح والانتقال الى الكلية . . . ولا ننسى أن هذا البرنامج بالنسبة لهذه السنة لا نجد فيه الا تجربتين من الشعر الجديد لنفاك والسياب (٩) ومن هنا يظل اهتمام الطالب المغربي مركزا على المقررات الطوية التي تقتل عنده روح الإبداع والقراءة المتأنية ما دام الغرض من وراء ذلك هو جعل الطالب مسحونا بجملة معلومات وعناوين بدون تركيز ولا استيعاب كامل .

(2) وإذا أتيح للطالب الانتقال الى الكلية وسجل بقسم الادب العربي بصمة أخص فانه سيعيش نفس الانقسام ، فهو يتعرف على الادب القديم - طبعا تبعا للمنهج الذي يستعمله المدرس - ويظل بعيدا عن كل ما يمت بصلة أو بسبب الى الادب الذي يتعامل معه في الملحق الثقافي أو المجلة وبين الواقع الذي يعيش فيه وزخماته وبين قراءاته ودروسه الجامعية . . . وبالنسبة للسنوات الاولى والثانية والثالثة لا نجد شيئا اسمه الادب الحديث أو بتعبير أدق المعاصر اذ ما تزال الإبداعات الجديدة تدخل حرمة الكلية باستحياء وخجل مريرين . . . ولا نجد في السنة النهائية الا جملة أسماء لشعراء خدموا التجربة الجديدة كتنويع لما حصل عليه الطالب خلال السنوات السابقة وما استوعبه من دراسات عن الادب الاموي والعباسي والانديلسي والجاهلي ؟ ناهيك عن الشعب الأخرى التي ترى في مادة « الثقافة العربية » مادة نخيلة

كما يراما الكثيرون لا تدخل في نطاق « الاختصاص » ١٩ ، والتي لا تقوم بأي محاولة لاثارة الاهتمام بالادب الجديد . . . . . للسخ .

وإذا نظرنا الى النقد الادبي كمادة من مواد الشعب الادبي بالكلية عندها فسنجد أن النقد الحديث ومدارسه المتعددة ما يزال بدوره يعرف نفس التقصص والانزواء . ففي السلك الاول لا نكاد نعر الا على النقد العربي القديم الى القرن الثالث الهجري في السنة الثانية ، وإذا انتقلنا الى السلك الثاني فسنجد في السنة الاولى منه طرحا لاشكالية « اللفظ والمعنى » في النقد القديم أيضا بينما في السنة الاخيرة نسجل نفس قلة العناية والاهتمام . . هذا بينما تظل شعبة الادب الفرنسي معقلا لدراسة الادب والنقد المعاصرين الفرنسيين وما يعرفه النقد الادبي الفرنسي المعاصر من طغيان المنهج السكلاني الذي لا تخفى أبعاده وخلفياته .

وانعكاسات هذا الوضع التعليمي على ادبنا وثقافتنا لها أكثر من دلالة إذ أنها تظهر لنا بالكشوف فمن خلال تساؤلاتنا عن مساهمة متخصصينا في النقد الادبي وعن مدى تشجيعهم للبحث في نتاجنا الادبي . وسنلاحظ مدى غياب العناية بالنقد الادبي من خلال الدراسات أو البحوث الجامعية المقدمة ، إذ أن معظم هذه البحوث تتناول النقد القديم أو البلاغة القديمة أو تاريخ الادب في فترة متباعدة أو شخصية مرموقة أو مغفورة موعلة في القدم وقاما نجد دراسة عن الادب المغربي الحديث بله المعاصر إذا استثنينا دراسة السولامي عن الشعر الوطني في عهد الحماية وبحث المنيعي عن المسرح المغربي من الدراسات المنشورة (6) . ان هذه الدراسات قميئة فعلا بالاهتمام لكنها لسوء الحظ تظل نادرة جدا بالمقارنة مع البحوث الاخرى الذي تظل حبيسة التحقيقات أو ما شابه ذلك من الدراسات المغرقة في أكاديميتها .

ونحن إذ نشير الى هذا فاننا لا نطعن في قيمة هذه الرسائل والبحوث الجامعية ولكننا ونحن بصدد طرح السؤال عن النقد الادبي المغربي المعاصر نلفت النظر الى غياب الاهتمام به في ضمن ما يمكن أن يدخل في نطاق المساهمة فيه عن جدارة وجهد .

وماذا يأتي بعد هذه الشهادات الجامعية نؤكد هنا بالحاح وأسى أن منصفينا يجعلون وكدهم الحصول على ما يؤهلهم لمزاولة عمل معين ولا تهمهم بعد ذلك الثقافة ولا طرح السؤال حولها ولا المساهمة في دفعها الى الامام ، وبمجرد الوصول الى ما كانوا يطمحون اليه يخلون الى صمت مخيف ونأمل أن يكون وراء هذا الصمت تمخض عن أعمال أكثر جدية تنفيذ منها ونستفيد ١

وبمناي عن هذه البحوث فاننا لا نرى لهؤلاء الجامعيين مبادرات كتابية في النقد أو الابداع الفني وان كانوا قبلا من المامول فيهم أن يكونوا وجها من أوجه الادب المغربي المعاصر بينما لا يكتفي البعض منهم ببعض القدمات

التي يدبجها لرواج بعض القصص القصيرة أو الدواوين أو ما شابه ذلك .

وإذا تركنا البحوث والدراسات الجامعية وأردنا أن نقوم باستقراء قائمة الدراسات المقدمة لنيل الاجازة لدى طلاب السلك الثاني فإننا سنلاحظ انها تولى اهتماما متزايدا بالادب المغربي أو العربي المعاصرين وهي رغم ندرتها وكونها تختلف بين الجودة والرداءة والعمق والسطحية فإنها تظل رافدا هاما في تقييم واقعنا الادبي . . ولكن هذه البحوث لا تتاح لها فرصة الظهور والانتشار على اوسع مستوى كي تناقش مناقشة تقيد اكثر في وضع لبنات حوار هادف وبناء حول ادبنا المعاصر لكونها تظل رهينة رفوف خزانة الجامعة ومن ثمة لا يمكنها أن تقوم بدور رئيسي في التعريف بالنتاج الادبي المغربي المعاصر وطرح السؤال الجاد حوله .

نستنتج من كل ما ذكرنا ان هناك سمات تطفو على سطح الاحداث لتقدم لنا مختلف الرؤى السلبية التي تقف خجولة ازاء وضعنا الثقافي الراهن وتكشف لنا في نهاية التحليل أن هذه الازمة التي كثر الحديث عنها باستمرار هي في الواقع لا تنفصل عن الواقع الاجتماعي - الاقتصادي الذي يحددها ولكن هذه الازمة مجسدة في انعدام مواقف ثابتة ومبادرات علمية من قبل مثقفينا لمعالجتها وطرح الاسئلة حول واقعنا الثقافي في ارتباطه بالبنية التحتية جعلها أكثر استفحالا وترديا . . وهي بالتالي اداة وتعبير عن تهافت بعض المثقفين الذين ينصبون انفسهم اوصياء عن الثقافة الوطنية وكتبة مشلولين معبرين عن عجزهم عن تمثيل حقائق الامور ، وأدوات تنشيط محبوكة في الرفع والوضع والنفخ المجاني من جهة واغلاق الباب عن كل من يروم دخوله بجد وشعور بالمسؤولية من جهة اخرى .

لكن الخارطة الادبية عندنا رغم السمات المجانية التي عملنا على ابرازها فإنها لا تعدم محاولات نقدية تتوزعها الملحقات الثقافية والمجلات الوطنية . .

# علم اجتماع الادب : نظامه الاساسي ومشاكله المنهجية

لوسيان غولدمان

1 - بدأ الحديث عندنا مؤخرا ، وخاصة في الدراسات النقدية الصحفية والاكاديمية ، عن لوسيان غولدمان وعن المنهج البنوي التكويني . ويمكن اعتبار هذه البداية ذات دلالة ايجابية ، لان التوجه نحو غولدمان ، وفتح النقاش حول منهجه وتطبيقه على النص الادبي المغربي يعتبر شيئا جديدا حقا في حياتنا الثقافية .

ونحن هنا - بمناسبة هذا الملف الخاص بالنقد - بدلا من التسقوط في تكرار ما قام به الآخرون، بدلا من ادعاء استيعاب المنهج البنوي التكويني بكل ما يطرحه من ابعاد معرفية وتاريخية وتطبيقية ، فضلنا نقل نص من أهم نصوص غولدمان الى العربية ، وهو في رأينا اصح اسلوب للتعامل مرحليا مع هذا المفكر الفيلسوف الناقد ، الذي صارع الشكلائية بضراوة الى جانب العقلانية والتجريبية ، ويتعرض منهجه الان لنوع من المسح ، يساهم فيه حتى بعض النقاد التقدميين بالمغرب وبقية الاقطار العربية تحت غطاء التجديد والتجاوز .

2 - من بين النصوص المختلفة والمتعددة التي كتبها غولدمان ارتائنا ترجمة النص التالي ، الذي نعتقد جديرا بالترجمة قبل غيره لاسباب عدة منها انه يعرض بشكل متكامل ومنظم جل مبادئ المنهج البنوي التكويني فسي العلوم الانسانية - الذي سعى لتشبيده غولدمان . . ومنها أنه كتب استنادا الى عمل تطبيقي - يكاد يكون اهم اعمال غولدمان على الاطلاق - وهو اطروحة « الاله المختفي » ( التي سعى فيها للكشف عن البنيات الدالة المنتظمة لفكر كل من باسكال وراسين ) .

3 - لا ننفي أن صعوبات قد اعترضتنا ، أيضا ، أثناء

نقل النص الى العربية . فهناك ، مثلا ، التمايز القائم بين البيئة الثقافية المكتوب لها النص في الاصل وبين البيئة الثقافية المنقول اليها ، والذي يتجلى - داخل النص - في الاكتفاء - حين الاستشهاد على صحة بعض المبادئ النظرية العامة للمنهج الجديد - بالاشارة المقتضبة الى اسماء ونصوص أدبية يكاد يكون معظمها مجهولا بالنسبة للقارئ العربي ، في حين أنها ليست كذلك بالنسبة للقارئ الاوروبي - او الفرنسي على الاقل - الذي دخلت في تراثه الفكري وأضحت من مقومات شخصيته الحضارية الحالية . ثم هناك أيضا صعوبة أخرى تتجلى في ان اغلب المصطلحات الاساسية الواردة في النص جديدة ولم تحت بعد مقابلات دقيقة لها ، بالعربية ، وواسعة الاستعمال ، أو ان مقابلاتها الموجودة قديمة ولا تؤدي قط المعنى المطلوب .

تغلبا على الصعوبة الاولى ، أضفنا بعض الهوامش التعريفية التي بدا لنا أن لا غنى عنها لفهم النص . تاركين البعض الآخر لاجتهاد القارئ وبحته الخاص .

وتغلبا على الثانية الحقنا بالنص معجما صغيرا لاهم المصطلحات المستعملة . وهو معجم لا نعتبره نهائيا ولا كاملا ، وانما هو مجرد اقتراح لمصطلحات بحث لنا أكثر قدرة على نقل روح المصطلحات الفرنسية الى العربية .

4 - نرجو أن نتمكن مستقبلا من تقديم نصوص أخرى لهذا الفيلسوف الناقد ، بالإضافة الى تطبيقات في المجالين الفلسفي والادبي يقوم بها مثقفون عرب ، بالغرب والمشرق . فاهتمامنا بفولدمان لا يمكن ان يكون مؤقتا ولا سريعا ، وانما هو علامة مرحلة نقدية ما زلنا لم ننتهها بعد .

لقد أتاح علم الاجتماع البنيوي التكويني للثقافة الفرصة لظهور مجموعة من الاعمال المتميزة بعدد من الصفات على رأسها أن أصحابها ، وهم يسعون الى اقامة منهج اجرائي لاجل الدراسة الوضعية للوقائع البشرية ، وخاصة منها الابداع الثقافي ، وجدوا أنفسهم مرغمين على اللجوء الى تأمل فلسفي يمكن نعتة ، بصورة عامة ، بالجدلية .

وينجم عن ذلك أنه بإمكاننا عرض هذا الموقف كمجهود من البحث الوضعي قام بدمج مجموعة من التأملات ذات الطابع الفلسفي ، كما يمكن عرضه ، على العكس من ذلك ، كموقف فلسفي يهتم ، في المقام الاول ،

بالبحث الوضعي، وتوصل الى انشاء الاساس المفاهيمي ( الميتودولوجي )  
لمجموعة بأكملها من البحوث العينية .

وبما أنه سبق لنا أن اخترنا من بين طريقتي العرض هاتين ، ولاكثر  
من مرة ، أولاهما ، فسنحاول اليوم اعتماد الثانية . ويجدر بنا هنا أن  
نشير ، ومنذ البداية - دون كبير أمل بخصوص فائدة هذا التحذير ، وذلك  
لأن الاحكام القبلية راسخة الجذور - الى أن الملاحظات العامة التي سندلى  
بها ليست ذات غاية تأملية ، وانما هي ملاحظات صيغت فقط في نطاق ما هي  
اساسية للبحث الوضعي .

ان أولى الاثباتات العامة التي يستند اليها الفكر البنيوي التكويني  
هي تلك القائلة بأن كل تفكير في العلوم الانسانية انما يتم من داخل  
المجتمع لا من خارجه ، وبأنه جزء - بهذه الهمية او تلك ، حسب الاحوال ،  
طبعاً - من الحياة الفكرية لهذا المجتمع ، وبذلك فهو - من خلال هذا الاخير -  
جزء من الحياة الاجتماعية الكلية . وعلاوة على ذلك ، فان مجرد تطور الفكر -  
في نطاق كونه جزءاً من الحياة الاجتماعية - يحول ( بضم الياء وكسر وتشديد  
الواو ) ، بهذه الدرجة او تلك ، وتبعاً لاهميته وفعاليتها ، هذه الحياة  
الاجتماعية نفسها .

وبذلك فان ذات الفكر في العلوم الانسانية تجد نفسها ، جزئياً على  
الاقل ومع عدد معين من الوسائط ، جزءاً من الموضوع الذي تدرسه .  
كما أن هذا الفكر لا يشكل ، من جهة أخرى ، بداية مطلقة ، وانما  
تنظمه ، الى حد كبير ، مقولات المجتمع الذي يدرسه او مقولات مجتمع  
متفرع عنه : بمعنى أن الموضوع المدروس هو عنصر مكون ( بتشديد وكسر  
الواو ) - بل واحد أهم العناصر المكونة - لبنية فكير الباحث أو الباحثين .

لقد لخص هيجل كل ذلك في صيغة وجيزة ولامعة : « هوية ذات الفكر  
وموضوعه » ، وهي صيغة لم نقم بغير التلطيف من طابعها الجذري - الناجم  
عن مثالية هيجل التي تعود كل حقيقة ، بالنسبة لها ، الى الروح - معوضين  
لها بصيغة أكثر مطابقة لموقفنا المادي الجدلي - الذي يرى في الفكر وجهاً  
مهماً ، الا أنه وجه واحد فقط من أوجه الواقع - وذلك بحديثنا عن الهوية  
الجزئية للذات بموضوع البحث ، وهي هوية تصدق لا على كل معرفة .  
وانما هي كذلك فقط بالنسبة للعلوم الانسانية .

مع ذلك ، وكيفما كان الحال بالنسبة لهذا الاختلاف بين الصيغتين ،  
فان كليهما تقودان الى التأكيد على أن العلوم الانسانية ليس لها أن تحصل  
على طابع موضوعي في مثل موضوعية العلوم الطبيعية ، وعلى أن تدخل  
القيم الخاصة ببعض الفئات الاجتماعية في بنية الفكر النظري قد أضحت  
اليوم عاماً ولم يعد ممكناً تجنبه .

وبقولنا هذا فنحن لا نعني مطلقاً أن هذه العلوم لا تستطيع ، مبدئياً ،



الوصول الى دقة مماثلة لدقة العلوم الطبيعية ، وانما نعني فقط ان هذه الدقة ستكون مغايرة لتلك ، كما سيكون عليها ادماج تدخل بعض التقويمات التي يستحيل اقصاؤها .

والفكرة الاساسية الثانية لكل علم اجتماع جدلي وتكويني هي ان الوقائع البشرية اجوبة لذات فردية او جماعية ، تشكل في جملتها محاولة لتعديل وضع معين نحو اتجاه ملائم لطموحاته . وهذا يستتبع ان كل سلوك ، اذن كل حدث بشري ، يمتلك طابعا ذا دلالة ، لا يكون واضحا دوما وانما ينبغي على الباحث الكشف عنه من خلال عمله .

ومن الممكن ايضا صياغة نفس الفكرة بطرق متعددة ، كان نقول مثلا ان كل سلوك بشري ( وحتى حيواني على الارجح ) هو دائما في سعي لتعديل وضع تحس به الذات انعدامها لتوازن ، وذلك نحو اقامة التوازن ، او ان نقول ان كل سلوك بشري ، وكل سلوك حيواني على الارجح ، يمكن ترجمته بواسطة الباحث الى الفاظ تدور حول وجود مشكلة عمالية ووجود سعي الى حلها .

انطلاقا من هذين المبدأين ، ينادي التصور البنوي والتكويني بتحويل جذري لمناهج علم الاجتماع والادب ، وهو تحويل كان جورج لوكاتش ، بلا منازع ، أول دعاة . لقد استندت كل الاعمال السابقة عليه - وأغلب الاعمال الجامعية منذ ذلك الحين - ولا زالت تستند ، في هذا الاتجاه ، على مضمون الاعمال الادبية والعلاقة بين هذا المضمون ومضمون الوعي الجمعي ، أي مضمون طرق التفكير والسلوك التي يقوم بها الناس في حياتهم اليومية . ومن هذا المنظور تصل بطبيعة الحال الى النتيجة القائلة بان هذه العلاقات تصبح أوفر عددا ، وعلم اجتماع الادب أكثر فاعلية ، كلما أبان صاحب الكتابات المدروسة عن نقص الخيال المبدع لديه ، واكتفى برواية تجاربه مدخلا عليها أقل عدد ممكن من التغييرات . نضيف الى ذلك ان على هذا النمط من الدراسات ، وبفعل منهجه ذاته ، أن يكسر وحدة العمل وهو يهتم منه ، خاصة ، بما هو فقط مجرد اعادة انتاج للواقع التجريبي والحياة اليومية . وباختصار ، فان علم الاجتماع هذا يتضح أكثر خصوبة كلما كانت الاعمال المدروسة أكثر تواضعا . فضلا عن ذلك فانه يبحث في هذه الاعمال عن الوثيقة أكثر مما يبحث عن الادب .

ولا مجال للاستغراب ، والحالة هذه ، من ملاحظة أن الغالبية العظمى من المهتمين بالادب يعتبرون هذا النوع من الأبحاث ، في أحسن الاحوال مجرد أعمال مساعدة بهذا القدر من الفائدة أو ذاك ، وذلك حين لا يرفضونها في جملتها .

ان علم الاجتماع البنوي التكويني ينطلق ، بالمقابل ، من مقدمات ليست فقط مغايرة لتلك ، بل ومعارضة لها ، نحب أن نشير هنا الى خمس

من بين أهمها :

(أ) العلاقة الجوهريّة بين الحياة الاجتماعيّة والابداع الأدبي لا تهم مضمون هذين القطاعين من الواقع البشري ، ولكنها تهم فقط البنى الذهنيّة ، وهي ما يمكن تسميته بالمقولات التي تنظم في وقت واحد الوعي التجريبي لفئة اجتماعية معينة والكون التخيلي الذي يبدهه الكاتب .

(ب) تجربة الفرد الواحد هي تجربة أكثر ايجازا وأكثر تقلصا من أن تقدر على خلق بنية ذهنية من هذا النوع ، ولا يمكن لهذه الأخيرة أن تنتج إلا عن النشاط المشترك لعدد مهم من الأفراد الموجودين في وضعيّة متماثلة ، أي من الأفراد الذين يشكلون فئة اجتماعية ذات امتياز والذين عاشوا لوقت طويل وبطريقة مكثفة مجموعة من المشاكل وجدوا في البحث عن حل ذي دلالة لها . بمعنى أن البنى الذهنية أو - لكي نستعمل مصطلحا أكثر تجريدا - البنى المقولاتية ذات الدلالة ليست ظواهر فردية ، وإنما هي ظواهر اجتماعية .

(ج) العلاقة المشار إليها بين بنية الوعي الخاص بفئة اجتماعية ما والبنية التي تنظم كون العمل الأدبي تكون ، في أكثر الأحوال ملائمة للباحث متماثلة تماثلا دقيقا بهذا القدر أو ذاك ، إلا أنها غالبا ما تشكل أيضا مجرد علاقة ذات دلالة .

لذلك فمن الممكن أن يحصل ، من هذا المنظور - وهذا يحصل في أغلب الأحيان - أن تكون مضامين متنافرة تماما ، بل ومتعارضة متماثلة بنيويا أو توجد في صلة وظيفية على صعيد البنى المقولاتية .  
مكذا يمكن لكون تخيلي ، غريب عن العالم التجريبي تماما في الظاهر ، كخرافات الجن مثلا ، أن يكون مماثلا تماما ، في بنيته ، لتجربة فئة اجتماعية بعينها أو ، على الأقل ، مرتبطا بها بطريقة ذات دلالة . وأم يعد ثمة أي تناقض بين وجود علاقة وثيقة للابداع الأدبي بالواقع الاجتماعي والتاريخي وبين أكثر الخيالات المبدعة قوة .

(د) إذا انطلقنا من هذا المنظور فسيصبح بمقدورنا لا أن ندرس قسم الابداع الأدبي مثلما ندرس الأعمال المتوسطة فحسب ، وإنما ستتكشف الأولى ، خاصة ، على أنها ممكنة التناول من طرف البحث الوضعي ، ومن جهة أخرى ، فإن البنى المقولاتية التي يستند إليها هذا النوع من علم اجتماع الأدب هي ، على وجه التحديد ، ما يمنح للعمل الأدبي وحدته ، أي ما يمنحه أحد العناصر الأساسية المكونة لطابعه الجمالي النوعي ، وفي الحالة التي نهمنا ، أحد العناصر المكونة لصفته الأدبية الخالصة .

(هـ) البنى المقولاتية ، التي تنظم الوعي الجمعي والتي يتم نقشها إلى الكون التخيلي المبدع من طرف الفنان ، ليست واعية وليست لا واعية بالمعنى الفرويدي للكلمة ، ذلك المعنى الذي يفترض كبتها ، ولكنها سيرورات

غير واعية مماثلة ، من بعض الجوانب ، لتلك التي تنتظم عمل البنى العضلية أو العصبية وتحدد الطابع الخاص لحركاتنا وإيماءاتنا ، دون أن تكون بسبب ذلك لا مكبونة ولا غير واعية .

لهذا السبب فإن الكشف عن هذه البنى ، في أغلب الاحيان ، وفهم النتائج الادبي ضمن ذلك ، هو أمر يتعذر بلوغه على الدراسة الادبية المحايدة ، وعلى الدراسة المتجهة نحو النيات الواعية للكاتب أو نحو علم نفس الاعماق ، ولا يمكن أن يبلغه سوى بحث من النمط البنيوي والسوسبيولوجي .

وتنتج عن هذه الاثباتات ، والحالة هذه ، نتائج مناهجية ( ميتودولوجية ) في غاية الاهمية . فهي تعني أن على الدراسة الوضعية في العلوم الانسانية أن تبدأ دائما بالسعي الى **تقطيع للموضوع** الذي تدرسه الى حد يتبدى معه هذا الموضوع كمجموعة من التصرفات ذات الدلالة ، مجموعة بمقدور بنيتها أن تحيط بأغلب الواجه التجريبية الجزئية التي تعرضها للباحث .

وهذا يعني ، بخصوص علم اجتماع الادب ، أن على الباحث - لكي يفهم العمل الذي هو بصدد دراسته - أن يتقيد ، في المقام الاول ، بالبحث عن البنية التي **تكاد تشمل كلية النص** ، وذلك استنادا الى قاعدة أساسية - نادرا ما يحترمها المختصون في الادب ، للأسف - وهي أن على الباحث أن يحيط بمجمل النص وأن لا يضيف اليه أي شيء ، وأن عليه تفسير تكوينه محاولا اظهار كيف ، وإلى أي حد ، يمتلك تكون ( بتشديد وكسر الواو ) البنية المكشوف عنه في العمل الادبي طابعا وظيفيا ، أي يشكل سلوكا ذا دلالة بالنسبة لذات فردية أو جماعية في وضعية معينة .

إن هذه الطريقة في طرح المسألة تستتبع عددا كبيرا من النتائج التي نعمل ، بعمق ، المناهج التقليدية في دراسة الوقائع الاجتماعية ، والادبية بصورة خاصة . لنذكر هنا بعضا من أهمها :

( I ) عدم ايلاء أهمية خاصة ، في فهم العمل ، للنيات الواعية للأفراد . وللنيات الواعية لكتاب الاعمال الادبية حين يتعلق الامر بهذه الاعمال . فالوعي لا يشكل ، في واقع الامر ، سوى عنصر جزئي للسلوك البشري ، وهو يمتلك ، في أغلب الاحيان ، مضمونا غير مطابق للطبيعة الموضوعية لهذا السلوك .

وعلى العكس من أطروحات عدد معين من الفلاسفة ، أمثال ديكارت أو سارتر ، فإن الدلالة لا تظهر مع الوعي ولا تتوحد به . فالقطة التي تطارد فأرا لها سلوك ذو دلالة واضحة تماما ، وذلك دون أن يكون ثمة بالضرورة ، وحتى على وجه الترجيح ، وعي ، وإن أوليا ( I ) .

ودون شك ، فإنه حين ظهر الانسان على السلم الاحيائي ( انبيولوجي ) وظهرت معه الوظيفة الرمزية والفكر ، أصبح السلوك أعقد من السابق بما

لا يقارن ، وأضحت مصادر المشاكل ، والنزاعات والمصاعب ، وحتى امكانيات حلها ، أوفر عددا وأكثر تشابكا ، الا انه ليس ثمة ما يشير الى ان الوعي يشمل ، دائما او حتى في بعض الاحيان ، مجمل الدلالة الموضوعية للسلوك . أما بخصوص الكاتب ، فيمكن التعبير عن ذلك بصورة أبسط بكثير : اذ يحدث في أغلب الاحيان ان انشغال الكاتب بالوحدة الجمالية يقوده الى كتابة عمل تشكل بنيته الشاملة ، حين يترجمها النقد الى لغة مفهومية ، رؤية مغايرة ، بل ومعارضة ، لفكره ولعقدااته وللنوايا التي كانت تحركه حين حرر هذا العمل .

لهذا فان على علم اجتماع الادب ( والنقد بوجه عام ) ان يعامل النوايا الواعية للكاتب على أنها مجرد علامة من بين علامات عديدة أخرى ، وعلى أنها نوع من التامل في العمل الادبي ، لا يحمل اليه سوى بعض إقتراحات مثله في ذلك مثل أي مؤلف نقدي آخر ، ثم ان عليه ان يصدر حكمه على ضوء النص دون ان يعطيه أدنى امتياز .

(2) عدم المبالغة في تقدير أهمية الفرد حين القيام بالتفسير الذي هو ، قبل كل شيء ، البحث عن الذات الفردية أو الجماعية التي اتخذت البنية الذهنية المنتظمة للعمل الادبي بفضلها طابعا وظيفيا وذا دلالة .

فالعامل الادبي يكاد يمتلك دائما ، دون شك ، وظيفة فردية ذات دلالة بالنسبة لكاتبه ، الا ان هذه الوظيفة الفردية هي - كما سنرى - في أغلب الاحيان غير مرتبطة ، أو مرتبطة قليلا جدا ، بالبنية الذهنية التي تنتظم الطابع الادبي الخالص للعمل ، ثم هي لا تخلقها مطلقا على أي حال .

ان كتابة المسرحيات تكتسب ، دون شك ، بالنسبة للفرد راسين - أو لنحدد فنقول ان المسرحيات التي كتبها هو نفسه تكتسب - دلالة ما ، وذلك انطلاقا من شبابه الذي قضاه في بور رويال ، ومن علاقاته اللاحقة مع رجال المسرح ومع البلاط ، ومن علاقاته مع الجماعة الجانسينية وفكرها ، ثم انطلاقا من الوقائع العديدة التي شهدتها حياته والمعروفة عنحنا بهذا القدر أو ذاك . الا ان وجود الرؤية المأساوية كان ، قبل ذلك ، من المعطيات المكونة للاوضاع التي توصل راسين انطلاقا منها الى تحرير مسرحياته ، في حين ان اعداد هذه الرؤية من طرف ايدولوجيي الجماعة الجانسينية لبور رويال وسان سيران قد تم كرد وظيفي ذي دلالة للنباله المثقفة على وضع تاريخي محدد . ولم يطرح ، لاحقا ، على راسين ، ذلك العدد المعين من المشاكل العملية والمعنوية التي أفضت به الى ابداع نتاج أدبي تبنيته رؤية مأساوية مدفوعة الى درجة قصوى من التماسك - لم يطرح عليه ذلك الا بالنسبة الى هذه الجماعة والى ايدولوجيتها الناجزة بهذا القدر أو ذاك .

(3) واقع أن ما ندرج على تسميته بـ « التأثيرات » لا يمتلك أية

قيمة تفسيرية ويشكل ، على الأكثر ، معطى ومشكلة على الباحث تفسيرها

ثمّة في كل لحظة عدد مهم من التأثيرات القابلة لان تمارس فعلها على كاتب ما ، وما ينبغي تفسيره هو لماذا لا يمارس منها اثره حقا سوى عدد قليل ، أو سوى واحد فقط ، ثم لماذا يتم تلقي الاعمال التي مارست ذلك التأثير بعدد من التحرفات ، وبالتحديد منها تلك التحرفات الخصوصية ، في عقل الشخص الذي خضع لها ، والحال أن الجواب عن هذين السؤالين يقع في جهة نتائج الكاتب الحروس وليس - كما يعتقد عادة - في جهة النتائج الذي يفترض أنه مارس عليه تأثيره .

ونختصر فنقول ان الفهم مسألة تتعلق بالتماسك الباطني للنص وهو يفترض أن نتناول النص حرفيا ، كل النص ولا شيء سوى النص ، وأن نبحث داخله عن بنية شاملة ذات دلالة ، أما التفسير فمسألة تتعلق بالبحث في الذات الفردية أو الجماعية ( ونظن أن الامر يتعلق دائما ، بخصوص النتائج الثقافي ، وللاسباب التي أشرنا اليها أعلاه (2) ، بذات جماعية ) التي تمتلك البنية الذهنية المنتظمة للنتاج الادبي بالنسبة اليها طابعا وظيفيا لاجل هذا السبب ذاته ، ذا دلالة .

ولنصف الى ذلك - فيما يتعلق بالقوانين الخاصة بالتفسير والتاويل - ان ثمة شيئين يظهران لنا من الاهمية بمكان قد تم الكشف عنهما بواسطة أعمال علم الاجتماع البنوي التكويني ومجابهتها للاعمال التحليلية النفسية :

(1) ان النظام الاساسي لطريقتي البحث هاتين ليس واحدا في كلا النظورين .

وذلك لانه يستحيل فصل التاويل عن التفسير حين يتعلق الامر بالليبيدو ، ليس خلال فترة البحث فقط ، بل وحتى بعد اتمامها ، في حين أن هذا الفصل ممكن في التحليل السوسيوولوجي ، فليس ثمة تاويل محايث لحلم معنوه ما أو لهذيانه (3) ، وذلك لسبب واحد ، على الأرجح ، هو ان الوعي لا يمتلك ولو استقلالا ذاتيا نسبيا على صعيد الليبيدو ، أي على صعيد السلوك ذي الذات الفردية ، الوجه مباشرة نحو امتلاك الموضوع . وعلى العكس من ذلك فانه حين تكون الذات مفارقة للأفراد يأخذ الوعي أهمية أكبر من ذلك بكثير - فليس هناك تقسيم للعمل ، وليس ثمة ، انطلاقا من ذلك ، نشاط ممكن دون اتصالات واعية بين الافراد المشكلين للذات - ويسعى الى انشاء بنية ذات دلالة .

ويشترك علم الاجتماع التكويني مع التحليل النفسي في ثلاثة عناصر على الاقل هني : (1) التأكيد على أن كل سلوك بشري يشكل جزءا على الاقل من بنية واحدة ذات دلالة .

(ب) أنه لاجل فهم هذا السلوك ينبغي إدراجه في هذه البنية التي ينبغي على الباحث الكشف عنها .

(ج) التأكيد على أن هذه البنية لا يمكن فهمها حقا إلا إذا أحيط بها في تكوينها ، الفردي أو التاريخي على التوالي .

وكتلخيص نقول أن التحليل النفسي ، مثله في ذلك مثل علم الاجتماع الذي نفاذي به ، هو بنيوية تكوينية .

وسيقوم الاعتراض هنا ، قبل كل شيء ، على نقطة أولى وهي أن التحليل النفسي يحاول تقليص كل السلوك البشري الى ذات فردية وإلى صيغة ، ظاهرة أو مصعدة ، من صيغ الرغبة في الموضوع . في حين أن علم الاجتماع التكويني يفصل أنماط السلوك اللبيفية التي يدرسها التحليل النفسي عن أنماط السلوك ذات الطابع التاريخي ( والابداع الثقافي جزء منها ) التي تمتلك ذاتا مفارقة للأفراد والتي لا تستطيع التوجه نحو الموضوع إلا بتوسط انجذاب نحو التماسك . وينجم عن ذلك أنه حتى وإن كان كل سلوك بشري يندرج في ذات الوقت تحت بنية لبيفية وبنية تاريخية ، فإنه لا يمتلك دلالة واحدة في الحالتين ، وأن تقطيع الموضوع ليس موحدا بدوره . فبمقدور بعض العناصر المنتمية الى عمل فني أو الى كتابة أدبية ( ولكن ليس العمل أو الكتابة في جملةهما ) أن تندرج تحت بنية لبيفية ، الشيء الذي سيمكن المحللين النفسيين من فهمها وتفسيرها حين يربطونها بلا وعي الفرد . إلا أن الدلالات المكشوف عنها في هذه الحالة سيكون لها نظام أساسي من نفس طبيعة النظام المهيمن على كل رسم وكل كتابة ينتجها معتوه ما . زد على ذلك أن نفس هذه الاعمال الأدبية أو الفنية ، المندرجة تحت بنية تاريخية ، ستشكل بنى نسبية تكاد تكون متماسكة وموحدة ( بتشديد وكسر الحاء ) ، متمتعة بقدر كبير من الاستقلال الذاتي النسبي ، وهما يمكن أحد أهم العناصر المكونة لقيمتها الأدبية الخالصة أو الفنية الخالصة .

والواقع أن كل سلوك بشري وكل تظاهرة من التظاهرات البشرية هما وعلى درجات مختلفة ، مزيجان من الدلالات المنتمية الى هذا النظام الأساسي وذلك . فإذا كان الأشباع اللبيدي مهيمنا الى حد يكاد يدمر معه التماسك المستقل للعمل ، وجدنا أنفسنا أمام عمل معتوه ، أما إذا اندرج الأشباع ، على العكس من ذلك ، في التماسك المستقل ، دون أن يمس به شيء تقريبا ، فإننا نصبح أمام تحفة فنية ، هذا مع العلم بأن أغلب التظاهرات البشرية تتموضع في مكان ما بين هذين الطرفين .

(2) ان الفهم والتفسير ، رغم النقاشات الموسعة التي دارت خاصة في الجامعة الألمانية حول طريقتي البحث هاتين ليسا متعارضين مطلقا بل وليس يختلف أحدهما عن الآخر .

وينبغي علينا أولا ، بخصوص هذه النقطة ، أن ننحي جانبا كل الأدبيات

الرومانسية العريضة حول المشاركة الوجدانية و « معرفة الغير » ، والتوحد الضروريين لأجل فهم عمل أدبي ما . أن الفهم يبدو بالنسبة لنا طريقة ذهنية قطعا ، تكمن في الوصف ، التحقيق ما أمكن لبغية ذات دلالة . ومن البديهي أن يكون ، مثله في ذلك مثل أية طريقة ذهنية ، مدعما بالاهتمام المباشر الذي يوليه الباحث لموضوعه ، أي بالتعاطف أو النفور ، أو ، على

العكس من ذلك ، باللامبالاة التي يدفعه إليها موضوع بحثه . إلا أن النفور هو ، من جهة ، عامل مساعد على الفهم مثله في ذلك مثل التعاطف ( وما من أحد فهم وحدد الجانسينية سوى مضطهدها ( بفتح الهاء ) بصياغتهم لـ « المقترحات الخمسة » الشهيرة التي هي تحديد دقيق للرؤية المساوية ) ، ويمكن لكثير من العوامل الأخرى ، من جهة ثانية ، أن تكون مساعدة أو غير مساعدة للبحث ، مثل الحالة النفسية الجيدة أو الصحة الجيدة ، أو على العكس من ذلك ، مثل وضعية كاربة أو ألم أسنان . وكل هذا لا علاقة له بالمنطق أو الاستيمولوجيا .

ومع ذلك ينبغي أن نذهب إلى أبعد من هذه النقطة فنقول أن الفهم

والتفسير ليسا طريقتين ذهنيتين مختلفتين ، وإنما هما طريقة واحدة محالة إلى أحاديتين مختلفتين . وقد سبق وقلنا أن الفهم هو الكشف عن بنية دالة محايطة للموضوع الخروس ، في الوضع المحدد . وفي هذا العمل الأدبي أو ذاك . أما التفسير فليس سوى إدراج هذه البنية ، من حيث هي عنصر مكون ( بتشديد وكسر الواو ) ووظيفي ، في بنية شاملة مباشرة ، لا يسبرها الباحث ، مع ذلك ، بطريقة مفصلة ، وإنما فقط بالقدر الضروري لجعل تكوين العمل الذي يدرسه مفهوما ./ ويكفي هنا أن نأخذ البنية الشاملة موضوعا للدرس حتى يصبح فهما ما كان مجرد تفسير وحتى يجد البحث التفسيري نفسه مرغما على الاستناد إلى بنية جديدة أكثر اتساعا . وعلى سبيل المثل نذكر كيف أن فهم الخواطر أو مآسي راسين هو نفسه الكشف عن الرؤية المساوية المكونة للبنية الدالة المنتظمة لكل من هذه الأعمال في جملته ، في حين أن فهم بنية الجانسينية المتطرفة هو نفسه تفسير لتكوين الأفكار والمآسي الراسينية ، وعلى نفس النحو نذكر كيف أن فهم الجانسينية هو تفسير لتكوين الجانسينية المتطرفة ، وأن فهم تاريخ النبالة المثقفة للقرن السابع عشر ، هو ذاته تفسير لتكوين الجانسينية ، كما أن فهم العلاقات الطبقية في المجتمع الفرنسي للقرن السابع عشر ، هو تفسير لتطور النبالة المثقفة ، وهكذا .

وينجم عن ذلك ، من بين ما ينجم ، أن على كل بحث وضعي في العلوم الإنسانية أن يتموضع على مستويين مختلفين : مستوى الموضوع الخروس ومستوى البنية الشاملة المباشرة ، ويمكن الفرق بين المستويين من البحث ، خاصة ، في درجة التقدم التي يصل إليها البحث على

كل من الصعيدين .  
وفعلا ، فليس لنا أن نعتبر دراسة موضوع ما كافية ( سواء أكان هذا الموضوع نصا أم واقعا اجتماعيا ، الخ . . ) إلا اذ كشفنا فيه عن بنية تجعلنا مظهرين بالقدر الكافي على عدد مهم من المعطيات التجريبية ، وخاصة منها تلك التي تبجو ذات أهمية فريدة (4) ، وذلك الى الحد الذي يستبعد فيه ، أو يصبح بعيد الاحتمال على الأقل ، وجود تحليل آخر بمقدوره أن يقترح بنية أخرى تصل الى نفس النتائج أو الى نتائج أفضل منها .

ويختلف الوضع حين يتعلق الامر بالبنية الشاملة . فهذه البنية لا تهم الباحث الا من خلال وظيفتها التفسيرية لموضوع دراسته ، زد على ذلك أن ما سيحدد اختيار هذه الأخيرة من بين العدد الضخم الى هذا الحد أو ذاك للبنى الشاملة التي تظهر ممكنة حين بحثنا للبحث - إن ما سيحدد الاختيار هو امكانية الكشف عن وظائفية من النوع المذكور . وعلى ذلك فإن دراستها ستتوقف حين يصل الباحث الى انجاز كشف كاف للعلاقة الموجودة بين البنية المدروسة والبنية الشاملة وذلك قصد الاطلاع على تكوين البنية الاولى من حيث هي وظيفة للثانية . ومن البديهي هنا انه بمقدور الباحث أن يذهب ببحثه الى أبعد من ذلك ، الا أن موضوع البحث في هذه الحالة سيتغير في لحظة ما ، وما كان دراسة عن باسكال ، مثلا ، بإمكانه أن يصبح دراسة عن الجانسينية ، أو عن النبالة المثقفة ، الخ .

وبذلك ، فإذا تعذر الفصل بين التاويل المباحث والتفسير بواسطة الشامل أثناء القيام بالبحث ، وإذا لم يكن ممكنا بلوغ تقدم ما في كل من هذين الميدانين إلا عبر تذبذب دائم بينهما ، فانه ليس أمرا قليل الأهمية أن نفصل بينهما بدقة في طبيعتهما وأثناء تقديم النتائج ، كما ينبغي أن نظل محتفظين في أذهاننا بواقع أن التاويل ليس وحده المباحث دائما في النصوص المدروسة ، في حين يظل التفسير خارجا عنها ، بل إن كل ما ربط من النص بالوقائع الوجودية خارجه - سواء أعلق الامر ببنية اجتماعية أم بنفسية الكاتب أم بالبقع الشمسية - يمتلك طابعا تفسيريا ، وعلينا أن نحكم عليه من هذه الزاوية (5) .

والحال انه اذا كان هذا المبدأ يبدو سهل الاحتذاء ، فإن ثمة أحكاما قبلية ثابتة تجعله ينتهك دائما في التطبيق ، وقد أظهرت لنا اتصالاتنا مع اختصاصيين في الدراسة الادبية الى أي حد هو شاق ومتعب سعيهم لاتخاذ موقف أمام النص المدروس ، ان لم يكن مطابقا فعلى الأقل ، قريب من موقف عالم فيزيائي أو كيميائي حين يسجل نتائج تجربة ما . ولكي لا يجعلنا نعرف ، ولمرتتين ، سوى أن هكتور ، الميت ، قد تكلم .  
لا نذكر سوى بعض الأمثلة التي تخطر صدفه على بالنا الآن نقول ان أحد الاختصاصيين في تاريخ الادب هو الذي فسر لنا يوما أن هكتور لا يقدر على



الكلام ، في أندرومك ، بسبب أنه ميت وبسبب أن الامر يتعلق ، من ثم ، بفكرة ومهنية لامرأة دفعت بها وضعية غير مألوفة ولا مخرج لها الى أقصى درجات الحق . وللأسف فإن لا شيء من هذا يوجد في نص راسين الذي لا يجعلنا نعرف ، ولمرتتين ، سوى أن هكتور ، الميت ، قد تكلم .

كذلك فسر لنا مؤرخ آخر للادب أن دون جوان لم يكن قادرا على التزوج كل شهر بسبب أن هذا الامر كان ، حتى في القرن السابع عشر ، مستحيلا من الناحية العملية ، وأنه كان ينبغي ، بناء على ذلك ، اعطاء هذا التأكيد في مسرحية موليير معنى تهكميا ومجازيا . ولا داعي لقول أن قبولنا بهذا المبدأ سيجعل من السهل جدا علينا أن نجعل نصا ما يقول أي شيء بل وأن نذهب في ذلك الى حدود تقويله عكس ما ينص عليه صراحة (6) .

ماذا نقول عن فيزيائي ينبغي نتائج تجربة ما ، واضعا محلها نتائج أخرى من عنده ، لسبب واحد هو أن الاولى تبدو له بعيدة الاحتمال !

على ذات النحو فإنه من الصعوبة بمكان أن نجعل انصار التاويلات التحليلية - النفسية يقبلون بالواقع الاولى القائل بأنه - كيفما كانت الفكرة التي نحملها عن قيمة هذا النمط من التفسير ، بل وحتى لو رفعنا هذه القيمة الى أعلى مستوى - لا يمكن لنا أن نتحدث عن لا وعي خاص بأورست ولا عن رغبة لاوديب في الزواج بامه ، ما دام أورست واوديب ليسا إنسانين يتمتعان بالحياة بل مجرد نصوص ، كما أنه لاحق لنا في اضافة شيء ما ، كيفما كان هذا الشيء ، الى نص لا يتكلم لا عن اللاوعي ولا عن الرغبة في جماع المحارم ..

وليس بمستطاع المبدأ التفسيري أن يكن ، حتى بالنسبة لتفسير تحليلي - نفسي جدي ، الا في لا وعي سوفوكل أو اخيل ، الا أنه لا يستطيع أبدا أن يكن في لا وعي شخصية أدبية لا يوجد منها سوى ما هو منصوص عنه بوضوح .

ويوجد لدى الادباء ، على صعيد التفسير ، ميل مزعج الى تفضيل التفسير السيكولوجي ، بصرف النظر عن مردوده ونتائجه ، وذلك لمجرد أنه يبدو لهم أكثر التفسيرات استساعة ، في حين أن انوقف العلمي الوحيد حقا ، وهذا أمر بديهي ، هو النظر في كل التفسيرات المقترحة على نحو حيادي ما أمكن ، بما فيها التفسيرات التي تبدو أكثر اعتمادا عن العقل في الظاهر ( لذلك اشرنا في فقرة سابقة مسألة البقع الشمسية ، حتى وان لم يسبق لاحد أن اقترحها جديا ) مفاضلين بينها ، فقط وعلى وجه الحصر ، استنادا الى النتائج التي نصل اليها باستخدامنا لها ، والى الجزء المهم بهذا القدر أو ذاك من النص الذي نستطيع الاطاحة به بواسطة واحد منها .

وإذا انطلق عالم اجتماع الادب من نص يعرض بالنسبة له مجموعة من المعطيات التجريبية مماثلة لتلك التي يجد نفسه أمامها كل بحث سوسيولوجي

آخر في نقطة انطلاقه ، فان أول ما يطرح عليه سيكون مشكلة معرفة النطاق الذي تكون فيه هذه المعطيات موضوعا ذا دلالة ، وبنية يستطيع بحث وضعي ما أن يمارس عمله عليها بطريقة مثمرة .

زد على ذلك أن وضع عالم اجتماع الادب والفن هو وضع محظوظ أمام هذه المشكلة اذا قارناه مع غيره من الباحثين في باقي الميادين ، وذلك لاننا نستطيع القبول بأن الاعمال التي خلدت في اذهان الجيل الذي ولدت بين ظهرانيه هي أعمال تشكل ، في أغلب الاحيان ، بنية متماثلة ذات دلالة (7) ، في حين أنه من المستبعد تماما أن يتطابق تقطيع الوعي اليومي ، بل وحتى النظريات السوسيولوجية ، في باقي الميادين ، مع مواضيع ذات دلالة . ويمكن القول ، مثلا ، انه ليس من المؤكد قط أن مواضيع دراسة مثل « الفضيحة » أو « الدكتاتورية » أو « الطباعة » ، الخ ، تشكل مواضيع من النوع المذكور . وكيفما كان الحال ، فان على عالم اجتماع الادب - مثله في ذلك مثل باقي علماء الاجتماع - أن يدقق في هذا الواقع وأن لا يسلم من أول وهلة بأن هذا العمل أو بأن تلك المجموعة من الاعمال التي يدرسها تشكل بنية موحدة ( بكسر وتشديد الحاء ) .

وطريقة البحث ، على هذا الصعيد ، هي ذاتها في كل ميادين علوم الانسان : اذ يجب على الباحث أن يوجد خطاطة ، أن يوجد نموذجا ، يتكون من عدد محدود من العناصر والعلاقات ، التي ينبغي عليه أن يحيط انطلاقا منها بالغالبية العظمى من المعطيات التجريبية التي يفرض أنها تشكل الموضوع المدروس .

ونستطيع أن نضيف - بعد تسليمنا بالوضعية المحظوظة للابداعات الثقافية من حيث هي موضوع للدرس - أن بإمكان متطلبات عالم اجتماع الادب أن تكون أكثر من تلك الخاصة بزملائه . فالحاجة الى أن يشمل نموذجه ثلاثة ارباع النص أو أربعة اخماسه على الاقل امر لا يتضمن ، عمليا ، أية مبالغة ، وقد تم انجاز عدد معين من الدراسات التي يبدو أنها ترضي هذه الحاجة . واذا كنا نستعمل كلمة « يبدو » ، فلاننا لم نتمكن قط - ولمجرد أسباب تعود الى نقص في الوسائل المادية - من انجاز تفحص لعمل ما فقرة فقرة أو مقطعا مقطعا ، وهو عمل لا يتضمن ، من الناحية المنهجية ، أية صعوبة (8) .

ومن البديهي أن الباحث في ميدان علم الاجتماع العام ، في أغلب الاحيان ، وميدان علم اجتماع الادب ، خاصة حين يتناول البحث مؤلفات عديدة ، سيجد نفسه مدفوعا ، انطلاقا من هذه الضرورة ، الى ازالة سلسلة باكملها من المعطيات التجريبية التي بدت له في البداية جزءا من الموضوع المدروس ، ومدفوعا ، على العكس من ذلك ، الى اغناؤه بمعطيات أخرى لم يسبق له أن فكر فيها أثناء بداية عمله .

ولكيلا نذكر سوى مثال واحد على ذلك نقول انه ما ان شرعنا في دراسة سوسيولوجية عن كتابات باسكال حتى وجدنا أنفسنا مدفوعين الى الفصل بين كتابيه « القرويون » و « الخواطر » ، على أساس أنهما يعودان الى رؤيتين للعالم ، واذن ، يعودان الى نموذجين ايبيستيمولوجيين مختلف أحدهما عن الآخر ، لكل منهما أسسه السوسيولوجية المتميزة عن أسس الآخر : فهناك ، من جهة ، الجانسينية المعتدلة ونصف - الديكارتية ، التي كان ارنو ونيكول أشهر ممثليها ، ثم هناك ، من جهة أخرى ، الجانسينية المتطرفة ، التي كانت مجهولة حتى ذلك الحين والتي كان علينا ان نبخسها عنها ونجدها في شخص لاهوتيا الرئيسي باركوس ، قس سان سيران ، الذي يقترب منه ، من بين من يقترب ، سانغلان ، مدير باسكال ، ولانسيلو ، أحد مربي راسين ، ثم الام أنجيليك (9) . وقد قاننا الكشف عن البنية المساوية التي تطبع أفكار باركوس وباسكال ، من جهة ثالثة ، الى اذخال أربع من أهم مسرحيات راسين الى موضوع البحث وهي : **أندروماك** ، **بريطانيكوس** ، **بيرينيس** ، و**فيدرا** ، وهي نتيجة مفاجئة ، بالاحرى ، لمؤرخي الادب أولئك الذين كانوا يحاولون ، حتى ذلك الحين ، مخدوعين بظاهر السطح ، ايجاد علاقات بين بور روايال وعمل راسين فيبحثون عنها على صعيد المضمون ويتجهون ، خاصة ، نحو المسرحيات المسيحية ، ايستر **واتالي** ، وليس نحو المسرحيات المحدثه ، مع ان مقولاتها الذهنية تتطابق تمام التطابق مع بنية الفكر المنتمية الى الجماعة الجانسينية المتطرفة .

**ومن الناحية النظرية** ، فان نجاح هذه المرحلة الاولى من البحث وصحة نموذج من نماذج التماسك يتوطدان ، طبعا ، استنادا الى واقع ان هذا النموذج يحيط بجملة النص كلها تقريبا . أما من الناحية العملية ، فثمة ، بالإضافة الى ذلك ، معيار آخر - وهو ليس معيار حقوق بل معيار واقع - هو في حد ذاته علامة أكيدة بما فيه الكفاية لان تضعنا على الطريق الصائبة : وهو واقع ان بعض تفاصيل النص ، التي لم يسبق لها قط أن أثارت اهتمام الباحث الى ذلك الحين ، تظهر بغتة مهمة وذات دلالة في نفس الوقت . ولنذكر هنا ، أيضا ، بعض الامثلة :

لقد أنطق راسين في « أندروماك » شخصا ميتا ، وذلك في عصر كان الاحتمال يشكل فيه قاعدة يكاد الكل يجمعون على القبول بها . فكيف يمكن لنا أن نحيط بفظاظة بارزة من هذا النوع ؟

لعله يكفي أن نجد خطاطة الرؤية التي تنتظم فكر الجانسينية المتطرفة لكي نلاحظ ، بالنسبة لهذه الاخيرة ، أن صمت الاله وكونه مجرد متفرج يرتبط لزوما بواقع آخر هو أنه ليس ثمة أي مخرج داخل المجتمع يسمح بحماية الاخلاص للقيم ، وليس ثمة أية امكانية للعيش في العالم بشكل مقبول ، وأن كل محاولة للقيام بذلك تصطدم بالحاجات المتعددة التحقيق

وغير المعروفة عمليا ، فوق ذلك ، من طرف الاله ، حاجيات تتمظهر اغلب الاحيان في صيغة متناقضة ، ان التعبير الذنيوي عن هذا الموقف في مسرحيات راسين يصل الى وجود شخصيتين بكماوتين ، او قوتين بكماوتين ، تجسدان حاجيات متناقضة : هكتور الذي يطلب وفاء اندروماك واستياناكس الذي يطلب حمايتها ، حب جوني لبريطانيكوس الذي تطلب منه ان يحميها ، وعفة هذا الاخير الذي يطلب منها ان لا تقوم بأية تسوية مع نيرون : الشعب الروماني وحب بيرينيس ، ثم الشمس وفينوس في ميدرا لاحقا .

واذا كان صمت هذه القوى او هذه الكائنات في المسرحيات المجسدة لتلك الحاجيات المطلقة مرتبطا ، مع ذلك ، بغياب أي حل داخل المجتمع ، فمن البديهي انه ما ان وجدت اندروماك ، على العكس ، خلا بدا لها معه ممكنا الزواج ببيروس لحماية استياناكس ، وممكنا ان تقتل نفسها قبل ان تصبح زوجته حفاظا على وفائها ، حتى لم يعد صمت هكتور واستياناكس متطابقا مع بنية المسرحية ، وان الضرورة الجمالية ، وهي اقوى من القاعدة الخارجية ، لتصل الى اقصى حد ممكن من استبعاد الحوادث بالنسبة للميت الذي تكلم وتشير الى امكانية لتجاوز التناقض .

وكمثال ثان نأخذ المشهد الشهير القائم على الدعوة الى السحر في مسرحية فاوست لغوته ، ذلك المشهد الذي يتوجه فاوست فيه بالخطاب الى ارواح العالم الاكبر وارواح الارض التي تعود الى فلسفتي كل من سبينوزا وهيغل . ان رد الثاني منهما يلخص جوهر المسرحية ذاته ، بل ويلخص ، فوق ذلك ، جوهر جزئها الاول : أي ذلك التعارض بين فلسفة الانوار التي كان مثلها الاعلى هو المعرفة والفهم ، من جهة ، وبين الفلسفة الجدلية المنحورة حول الفعل ، من جهة أخرى . والحوار الذي تنطق فيه روح الارض قائلة : « انت لا تشبهني ، وانما انت تشبه الروح التي تفهمها » ليس مجرد رفض ، وانما هو تبرير له أيضا : فاوست لا يزال في مستوى « الفهم » ، أي في مستوى روح العالم الاكبر التي يريد ، تحديدا ، تجاوزها . وسوءه لن يستطيع الالتحاق بروح الارض الا حين يجد الترجمة الحقيقية لانجيل القديس جان « في البدء كان الفعل » وحين يقبل باتفاق مع مفيستوفيايس ( الشيطان ) .

وعلى نفس النحو ، اذا كان العصامي ، في غثيان سارنر ، - العصامي الذي يمثل هو بدوره روح عصر الانوار - يقرأ كتب الخزانة العامة تبعا لنظام ترتيبها في الجداول ، فذلك لان الكاتب ، عن وعي او عن غيره ، قد وجه نقده اللاذع الى قسمة من اهم قسّمات فكر الانوار : وهي تلك القائلة بإمكان نقل المعرفة بواسطة قاموس ترتب فيه المعارف تبعا لنظام الفبائي ( يعني هنا ان نتذكر قاموس بايل ، والقاموس الفلسفي لفولتير ، ثم

خاصة ، الموسوعة ) .

وما أن يبلغ الباحث أقصى قدر ممكن من التقدم في البحث عن التماسك الداخلي للعمل وعن نموذج البنيوي ، حتى يصبح عليه أن يتجه نحو التفسير .

وهنا ينبغي علينا أن نستطرد بعض الشيء حول نقطة سبق لنا أن مررنا بها مرورا عابرا . وهي أن هناك فعلا - كما سبق أن قلنا - اختلافا جذريا بين علاقة التأويل والتفسير خلال البحث ، وبين الطريقة التي تظهر عليها هذه العلاقة عند نهاية البحث . فالواقع أن التفسير والفهم يتعززان ، خلال البحث ، بشكل متبادل ، بحيث أن الباحث يجد نفسه مدفوعا للعودة باستمرار الى الواحد منهما والآخر ، والعكس بالعكس ، في حين أنه يستطيع عند إيقافه البحث لعرض نتائجه - بل ويجد نفسه مرغما على - الفصل ، بطريقة دقيقة ما أمكن ، بين فرضياته التأويلية الحايثة للعمل وبين فرضياته التفسيرية المفارقة له .

ولأننا نريد الإلحاح على التمايز بين الطريقتين ، فسنبطو هذا العرض انطلاقا من افتراض خيالي لوجود تأويل متقدم الى أقصى حد يفضل التحليل الحايث ، تأويل لا يتجه الا لاحقا نحو التفسير .

إن البحث عن التفسير يعني البحث عن حقيقة خارجة على العمل وتوجد ، على الأقل ، في علاقة تنوع ملازمة مع بنية هذا الأخير ( وهو شيء نادر جدا في علم اجتماع الادب ) ، أو ، كما هو الحال في أغلب الاحيان ، في علاقة تماثل أو في مجرد علاقة وظيفية ( بالمعنى الذي تأخذه هذه الكلمة في علوم الحياة أو في علوم الانسان ) ، أي من حيث هي بنية تؤدي وظيفة ما .

ويستحيل أن نقول بشكل قبلي ما هي الحقائق الخارجة على العمل التي نستطيع القيام بوظيفة تفسيرية من هذا النوع بالنسبة الى صفاتها الادبية الخاصة . ومع ذلك فهناك معطى من معطيات الواقع هو أن مؤرخي الادب والنقاد قد لجأوا - بقدر ما اهتموا الى اليوم بالتفسير - بشكل كلي الى عام النفس الفردي للكاتب ، كما لجأوا أحيانا ، بشكل أقل تواترا ، وخاصة منذ زمن قصير نسبيا ، الى بنية فكر بعض الفئات الاجتماعية . لذلك فلا جدوى اللحظة إذن من النظر في فرضيات تفسيرية أخرى ولو أنه لاحق لنا البتة في اقصائها قبليا .

غير أنه ما أن نفكر بشكل أكثر جدية في التفسيرات السيكلوجية حتى تطرح أمامنا عدة اعتراضات حاسمة .

أولها ، وهو أقلها أهمية ، أننا لا نملك سوى معرفة جد ضئيلة عن نفسية كاتب لم يسبق لنا قط أن عرفناه ، أو كاتب توفى ، كما يحصل في أغلب الاحيان ، منذ سنوات ، بحيث أن أغلب التفسيرات النفسية المزعومة هي مجرد انشاءات ذكية ولطيفة بهذا القدر أو ذاك لنفسية وممية ، يتم

خلقها في أغلب الاحيان استنادا الى الشهادات المكتوبة ولا سيما العمل ذاته .  
اننا نصبح في هذه الحالة ليس أمام حلقة فقط ، وانما أمام حلقة مفرغة ،  
ذلك لان علم النفس التفسيرى المزعوم ليس سوى اطناب خارج عن حدود العمل  
الذي يفترض أنه يفسره .

وثاني الحجج - وهي أكثر جدية من سابقتها - هي أن التفسيرات  
السيكولوجية لم تنجح قط ، حسب علمنا ، في الاحاطة بجزء يستحق الذكر من  
النص ، وأن تلك الاحاطة لا تشمل دائما سوى بعض العناصر الجزئية أو  
بعض الملامح العامة الى حد كبير . والحالة هذه ، فإن كل تفسير لا يحيط  
كما سبق أن قلنا ، سوى بـ 50 الى 60 ٪ من النص ، لا يكتسب أهمية  
أهمية عامة محورية ما دام بإمكاننا أن نقيم دائما تفسيرات أخرى تشرح  
جزءا من النص له نفس حجم الجزء الاول حتى وان لم يكونا ، بطبيعة  
الحال ، متماثلين . وإذا اكتفينا بنتائج من هذا النمط فانه سيصبح  
بمقدورنا في أي وقت كان أن نخلق باسكالا صوفيا أو ديكارتيا أو توماويا .  
أو نختار راسينا كورنيليا ، ومولييرا وجوديا ، الخ . وبذلك يصبح معيار  
المفاضلة بين تأويلات عدة هو الخيال اللامع أو الذكاء الخاص بهذا الناقد أو  
ذاك بالمقارنة مع ناقد آخر ، وهو شيء لا يمتلك ، بطبيعة الحال ، أدنى  
علاقة بالعالم .

ثم يأتي الاعتراض الثالث على التفسيرات السيكولوجية - ولعله  
أكثرها أهمية - وهو أنها اذا كانت تحيط - مثلما هو الشأن هنا دون شك  
- ببعض أوجه وبعض صفات العمل الادبي ، فإن ذلك يظل دائما محصورا  
في أوجه وصفات لا تمتلك ، حين يتعلق الامر بالادب ، أي طابع أدبي ،  
ولا تمتلك ، حين يتعلق الامر بنتائج فني ، أي طابع جمالي ، ولا ، حين  
يتعلق الامر بعمل فلسفي ، أي طابع فلسفي ، الخ . بل وحتى أفضل  
ونجح التفسيرات التحليلية النفسية لعمل ما سوف لن تتمكن قط من  
اطلاعنا على ما يميز هذا العمل عن كتابة أو رسم أنجزهما معنوه ما ، وربما  
عملان يستطيع التحليل النفسي تفسيرهما بنفس الدرجة ، بل وربما بدرجة  
أرقى ، بواسطة طرق مماثلة لتلك التي يستعملها لمعالجة العمل الفني .

ويبدو لنا أن السبب في هذه الوضعية يعود ، بالمقام الاول ، الى واقع  
أنه اذا كان العمل تعبيريا في نفس الوقت عن بنية فردية وعن بنية جماعية  
فانه يتمظهر ، من حيث هو تعبير فردي ، خاصة ، كـ :  
( أ ) اشباع مصعد لرغبة في امتلاك الموضوع ( أنظر التحاليل الفرويدية  
أو التحاليل التي تستلهم من فرويد ) .

( ب ) نتائج لعدد معين من التركيبات النفسية الخاصة التي تستطيع التعبير  
عن نفسها في بعض خصوصيات الكتابة .

( ج ) إعادة انتاج أمينة أو مشوهة بهذا القدر أو ذلك لعدد معين من

المعارف المكتسبة أو التجارب المعاشة .

ولا شيء من هذا يشكل ، والحالة هذه ، دلالة أدبية أو جمالية أو فلسفية ، باختصار ، لا شيء منه يشكل دلالة ثقافية .

ولكي نظل في مجال الادب ، نقول أن مدلول عمل ما ليس هو هذا السرد أو ذاك - فمع أننا نجد نفس الأحداث في أورستيا أخيل ، والكثيرا جبرودو ، وذباب سارتر ، فإن هذه الاعمال الثلاثة لا تشترك ، بداهة ، في أي شيء جوهري - ولا هو نفسية هذه الشخصية أو تلك ، بل وليس هو تلك الخصوصية الاسلوبية التي تتقرد في العمل بهذا القدر من الكثرة أو ذاك . بل أن مدلول العمل ، من حيث هو نتاج أدبي ، يمتلك دائما نفس الطابع : ألا وهو كون متماسك تجري بداخله الأحداث ، وتتموضع نفسية الشخصيات ، وتندمج بداخل تعبيره المتماسك آليات الكاتب الاسلوبية . والحال أن ما يفصل نتاجا فنيا عن كتابة معتوه ما ، تحديدا ، هو واقم أن هذا الأخير يتحدث عن رغباته فقط لا عن كون له قوانينه ومشاكله الخاصة به .

وعلى العكس من ذلك ، يتفق أن التفسيرات السوسولوجية للمدرسة اللوكاتشوية - وإن كان عدد أعضائها لا يزال ضئيلا - تطرح بدقة مشكلة العمل الأدبي من حيث هو بنية موحدة ( بتشديد وكسر الحاء ) ، ومشكلة القوانين التي تنتظم كونه والرابطة الموجودة بين هذا الكون المبنين ( بفتح الباء ) والشكل الذي عبر فيه عن نفسه . ويتفق أيضا أن هذه التحاليل تحيط - عندما تتجح - بجزء كبير جدا من النص يكاد يشمل في أغلب الأحيان كليته . ويتفق أخيرا أنها تطلعننا في أغلب الأحيان ليس فقط على أهمية ودلالة العناصر التي سبق وأفلتت تماما من النقد متيحة لنا بذلك امكانية اقامة روابط بين هذه العناصر وبين باقي النص ، وإنما هي تكشف لنا ، فوق ذلك ، عن العلاقات المهمة ، والتي لم يلاحظها أحد حتى ذلك الحين ، بين الوقائع المدروسة وبين عدد كبير من الظواهر الأخرى التي لم يسبق للنقاد ولا للمؤرخين أن فكروا فيها حتى ذلك الحين . وهذا أيضا سنكتفي ببعض الأمثلة :

كنا نعرف دائما أن باسكال قد عاد في أواخر حياته الى العلوم والى العالم ، مادام قد قام بتنظيم مسابقة عامة حول مشكلة ( الروايت ) ، وحول أولى الناقلات العمومية : تلك العربية ذات الاسطح الخمسة . ومع ذلك لم يربط أحد بين هذا السلوك الفردي وبين تحرير كتاب « الخواطر » ، ولا سيما المقطع المركزي لهذا العمل ، مقطع الرهان ( على وجود الاله ) . ومفقط في تاويانا - حين ربطنا بين صمت الاله واليقين من وجوده في الفكر الجانسيني ، وبين الوضعية الخصوصية للنباله المثقفة في فرنسا بعد الحروب الدينية ، وبين استحالة ايجاد حل داخل المجتمع يرضي المشاكل

التي تجدها أمامها - تجبت لنا الصلة الموجودة بين أكثر الصيغ تطرفا لهذا الفكر ، وهي صيغة تدفع بالشك الى أكثر تعبيراته تطرفا ممددة له من الارادة الالهية الى وجود الالهية ذاتها ، وبين موضعة رفض العالم لا في العزلة ، أي خارج العالم ، وانما في الداخل ، وذلك باعطاء الرفض طابعا يجعله داخل المجتمع (10) .

وعلى نفس النحو ، ما أن ربطنا مكونات الجانسينية بين رجال القانون ( النبالة المثقة ) بتغيير السياسة الملكية وولادة الملكية المطلقة ، حتى أمكننا ملاحظة أن تحول الارستقراطية الهوغونوتية ( البروتستانتية الفرنسية ) الى الكاثوليكية لم يكن سوى الوجه الآخر لنفس العملة النقدية ، وأن التطورين يشكلان معا سبورة واحدة .

ونستطيع اضافة مثال آخر ، يذهب الى حدود مسألة الشكل الادبي . ميكفي أن نقرأ مسرحية **دون جوان** لموليير حتى نرى أن لها بنية تختلف عن بنى مسرحيات نفس الكاتب . فعلا ، فإذا كان ثمة أمام أورغون والميسيت وأرنولف وهارباقون عالم من العلاقات البين - انسانية ، ومجتمع ، وأمام الثلاثة الاولين شخصية تعبر عن الرشد المجتمعي وعن القيم التي تنظم كون المسرحية ( كليانت ، غيلينيت وكريزالد ) ، فانه ليس ثمة شيء يشبه ذلك في **دون جوان** ، فسغاناريل لا يمتلك سوى حكمة الشعب الخسيسة ، تلك الحكمة التي نجدها تقريبا عند كل أجراء وأجيرات باقي مسرحيات موليير ، بحيث أن حوارات دون جوان ليست في الواقع سوى مونولوجات تقوم فيها شخصيات مختلفة لا تمتلك أية علاقة مع بعضها البعض - عي الفير ، الاب ، والشيخ - بانتقاد سلوك دون جوان قائلة له انه سينتهي الى اثاره الغضب الالهى ، دون أن يستطيع اتقاءه بأي طريقة من الطرق . وتتضمن المسرحية ، فوق ذلك ، استحالة مطلقة : هي التأكيد على أن دون جوان يتزوج كل شهر ، الشيء الذي كان مستبعدا ، بطبيعة الحال ، في الحياة الواقعية لذلك العصر . والحال أن التفسير السوسيولوجي يستطعم الاحاطة ، بسهولة ، بكل هذه الخصوصيات ، لقد كتبت مسرحيات موليير وهي تضع نصب أعينها نبالة البلاط ، وليست المسرحيات الهزلية الهامة المتميزة أوصافا مجردة ولا تحاليل سيكولوجية ، وانما هي أهاج تنتمي الى فئات اجتماعية واقعية ، تتركز صورتها في ملمح سيكولوجي أو مزاجي معين : انها مسرحيات تستهدف الشخص البورجوازي ، الذي يجب النقود ولا يفكر في أنها قد صنعت ، قبل كل شيء ، لاجل أن تنفق ، والذي يريد تأكيد سلطته في العائلة . ثم الذي يريد أن يصبح نبيلًا ، وتستهدف نصير وعضو جمعية سان - ساكرومان اللذين يتدخلان في حياة الآخرين ويناضلان ضد أخلاق البلاط الليبرالية ، كما تستهدف الجانسيني - الجدير بالاحترام دون شك لولا أنه متصلب جدا ورافض لادنى تسوية .



لقد استطاع موليير أن يعارض كل هذه الانماط الاجتماعية بالواقم الاجتماعي ، كما يراه ، وبالأخلاق الخاصة به ، تلك الأخلاق الداعسة والابيقورية : حرية المرأة ، الاستعداد للتقديم للتنازلات ، وزن الأشياء وتقديرها . وعلى العكس من ذلك ، فإن الأمر يتعلق ، في مسرحية دون جوان لا لفئة اجتماعية مغايرة ، وإنما بأفراد يبالفون ، داخل نفس الفئة التي يعبر عنها عمل موليير ، ويتجاوزون الحدود . لهذا يستحيل أن نعارض دون جوان بأخلاق مغايرة لأخلاقه . وكل ما نستطيع قوله له هو أن الحق معه في أن يفعل ما فعله ، لا في أن يبالغ ويذهب إلى حدود اللامعقول . زد على ذلك أن دون جوان لا يصبح شخصية ايجابية تماما إلا في الميدان الذي تقبل فيه أخلاق البلاط - نظريا على الأقل - بالذهاب إلى أقصى الحدود ولا تعرف المغالاة : أي في ميدان الشجاعة والبسالة ، يضاف إلى هذا أن الصواب كان معه وهو يعطي الصدقة للمتسول ، إلا أنه لم يكن معه حين فعل ذلك بكيفية تجديفية . فليس من الضروري قطعا أن يؤدي ما عليه من دين ، إلا أنه لا ينبغي المبالغة في السخرية من السيد ديماننش ( وموقف دون جوان هنا أيضا ، ليس سمحا حقا ) . وأخيرا ، بما أن المشكلة الرئيسية المتنازع حولها بالنسبة للأخلاق الداعرة هي ، بطبيعة الحال ، مشكلة العلامات مع النساء ، فقد كان على موليير تبين أن الحق مع دون جوان في أن يفعل ما فعله ، إلا أنه ، هنا أيضا ، يتجاوز الحدود ، والحال أنه لا يمكن تحديد هذا المقياس بطريقة دقيقة خارج الواقع المشار إليه أعلاه والكامن في أنه يبالغ بمهاجمته للفرويات بدورهن وفي أنه لا يلتزم بحدود رتبته . فلم يكن بمسقطاع موليير القول بأن دون جوان كان على خطأ باغوائه امرأة كل شهر ، في حين كان عليه أن يكتفي باغواء واحدة كل شهرين أو ستة أشهر ، ومن هنا يأتي الحل الذي يعبر تمام التعبير عما كان ينبغي قوله : وهو أن يتزوج دون جوان ، وما من شيء يستوجب اللوم في ذلك ، بل أنه من الأحسن القيام به ، بيد أنه يتزوج ، للأسف ، كل شهر ، وهو شيء مفال حقا !

ومثما تحدثنا في هذا المقال ، بصورة خاصة ، عن الاختلافات القائمة بين علم الاجتماع البنيوي للادب من جهة وبين التفسير التحليلي النفسي أو التاريخ التقليدي للادب من جهة أخرى ، نريد أيضا أن نكرس فقرة للتحدث عن الصعوبات الإضافية التي تفصل علم الاجتماع التكويني عن البنيوية الشكلانية من جهة ، وعن التاريخ التجريبي غير السوسيولوجي من جهة ثانية .

إن مجموع السلوك الانساني ( ونستعمل هذا المصطلح هنا بمعناه الأوسع ، الذي يشمل أيضا السلوك النفسي والفكر والتخيل . . الخ ) يمتلك ، بالنسبة للبنيوية التكوينية ، طابعا بنيويا . وعلى النقيض ،

اذن ، من البنيوية الشكلانية التي ترى في البنى قطاعا أساسيا ، الا انه مجرد قطاع يخص السلوك البشري الشامل والتي تطرح جانبا كل ما يرتبط ارتباطا وثيقا بوضعية تاريخية معينة أو بلحظة ترجمية ( بيوغرافية ) محددة ، منتهية بذلك الى نوع من الفصل بين البنى الشكلية وبين المحتوى الخاص لهذا السلوك - على النقيض من ذلك تطرح البنيوية التكوينية ، مبدئيا ، فرضية تقول بان على التحليل البنيوي أن يمضي بعيدا جدا باتجاه التاريخي والفردى وبأن عليه أن يصبح ، حين يبلغ درجة أكثر تقدما ، هو ذات جوهر النهج الوضعي في التاريخ .

الا أن البنيوية التكوينية ستصادف هنا ، حين تجد نفسها أمام المؤرخ المهتم - قبل كل شيء - بالحدث الفردي في طابعه المباشر - صعوبة مناقضة لتلك التي تفصلها عن البنيوية الشكلانية ، وذلك لانه رغم التعارض الموجود بين المؤرخ والشكلاني فانهما يسلمان معا بنقطة أساسية ، هي التضاد بين التحليل البنيوي والتاريخ المعيني .

فمن البديهي ، والحالة هذه ، أن الوقائع المباشرة ليست ذات طابع بنيوي . فهي ما يمكن أن نسميه ، في لغة علمية ، بخليط يضم عددا ضخما من عمليات التبئين والتفكك التي يستطيع أي من رجال العلم دراستها كما هي في صيغتها المباشرة ، ومن المعلوم أن التقدم البارز الذي عرفته العلوم الحقيقة ( الرياضيات وغيرها من العلوم القائمة على الأرقام ) يعود تحديدا من بين ما يعود اليه ، الى امكانية الخلق التجريبي في المخبر لعدد من الأوضاع التي تعوض الخليط وتداخل العوامل الفاعلة ، المكونة للواقع التجريبي ، بما يمكن تسميته أوضاعا محضة : وهي ، مثلا ، تلك الأوضاع التي نستطيع فيها - بعد احاطتنا بكل العوامل الثابتة - أن نغير عنصرا ما وندرس فعله . أن وضعية مثل هذه يستحيل تحقيقها ، للأسف ، في ميدان التاريخ ، فهنا أيضا ، مثلما هو الحال في باقي ميادين البحث ، لا يتطابق المظهر المباشر للظواهر مع جوهرها ( والا فان العلم سيصبح ، كما قال ماركس يوما ، عديم الجدوى ) ، بحيث أن المشكلة النهائية الرئيسية في العلوم الاجتماعية والتاريخية هي بالتجديد تلك المتعلقة بإبراز التقنيات التي تمكننا من الكشف عن العناصر الرئيسية التي يشكل اختلاطها وتداخلها الواقع التجريبي . وتمتلك كل المفاهيم المهمة في البحث التاريخي ( مثل : النهضة ، الرأسمالية ، الاقطاعية ، والجانسينية أيضا ، المسيحية ، الماركسية . . . الخ ) نظاما أساسيا مناهجيا من هذا النوع ، وأنه من أسهل الأمور أن نظهر كيف أن هذه المفاهيم لم تتطابق قط بشكل دقيق مع الواقع التجريبي الخاص . الا أنه يظل صحيحا هنا ، مع ذلك ، أن المناهج البنيوية التكوينية وأن مكنت اليوم من إبراز مفاهيم تضم وقائع أقل شمولا ، فانها تظل محتفظة ، طبعا ، بنظام أساسي مناهجي من نفس

النوع . ودون أن نؤكد هنا على المفهوم الاساسي للوعي الممكن ، لنحدد على الأقل أن البحث البنيوي ، في توجهه نحو العياني ، سوف لن يكون له قط أن يمضي الى حدود الخليط الفردي وأن عليه التوقف عند البنى المتماسكة المشكلة لعناصر هذا الخليط .

وبما أن الواقع ليس جامدا على الإطلاق ، فربما تجدر بنا الإشارة الى أن الفرضية القائلة بأن هذا الأخير تشكله بتمامه عمليات تبنيين - فرضية تستأزم أن كلا من هذه العمليات يتضمن وجها اضافيا آخر هو أنها تكون في ذات الوقت عملية تفكك لعدد من البنى السابقة التي هي الآن في طريق التشكل على حسابها . والانتقال ، في الواقع التجريبي ، من هيمنة بنيات قديمة الى هيمنة البنية الجديدة هو ، تحديدا ، ما يدعوه الفكر الجدلي بـ **الانتقال من الكم الى الكيف** .

ولذلك سيكون من الاصح القول ان الواقع الاجتماعي والتاريخي فسي لحظة معينة يبدو دائما على هيئة خليط متشابك الى الحد الأقصى ، لا لبنيات ، وانما لعمليات من التبنيين والتفكك سوف لن يكون لدراستها طابع علمي الا حين يتم ابراز اهمها بالقدر الكافي من الدقة .

ولا تكتسب الدراسة السوسيولوجية لقمم الابداع الثقافي قيمة مهمة على نحو خاص بالنسبة لعلم الاجتماع ، والحالة هذه ، الا استنادا على هذه النقطة بالتحديد ، لقد سبق وشهدنا على أن صفة ومزية الابداعات الثقافية الكبرى ، في مجموع الوقائع التاريخية والاجتماعية ، لا تكمن الا في تبنيها المتقدم الى أقصى حد ، وفي ضعف وقلة عدد العناصر المتناثرة التي تدمجها فيها . ويعني ذلك ، أن هذه الابداعات هي أطوع للدراسة البنيوية من الواقع التاريخي الذي ولدها والتي هي جزء منه . كما يعني أنه ما أن يتم ربط هذه الابداعات الثقافية ببعض الوقائع الاجتماعية والتاريخية حتى تصبح علامات ثمينة تتعلق بالعناصر المكونة لهذه الوقائع .

ولذلك نرى الامة القصوى التي يكتسبها دمج دراستها في مجمل الابحاث السوسيولوجية وفي علم الاجتماع العام (II) .

ثم هناك مشكلة أخرى مهمة بالنسبة للبحث ، وهي مشكلة التثبيت . ونحن نريد بمباشرتنا لها الإشارة الى مشروع نفكر فيه منذ مدة ولم نستطع بعد انجازه . ويتعلق الامر بالانتقال من البحث الفردي والحرفي ( بكسر الحاء ونصب الراء ) الى بحث أكثر منهجية ذي طابع جماعي بصفة خاصة . هذه الفكرة أننا انطلاقا من أعمال تحليلية لنصوص ادبية قمنا بها على بطاقات مخرومة تمتلك ، في أغلب الاحوال ، طابعا تحليليا وتنطلق من العناصر آمنة في التوصل الى دراسة شاملة ، الشيء الذي طالما بدا لنا أقل الاشياء اشكالية .

ان النقاش قديم ، وهو لا يزال مستمرا ، في العصر الحديث ، منذ

باسكال وديكارت : انه النقاش بين الجدل والنزعة الوضعية . فاذا كان الكل ، البنية ، العضوية ، الفئة الاجتماعية ، الكلية النسبية ، أكثر من الاجزاء ، فانه من الوهم الاعتقاد باننا نستطيع التوصل الى فهمها انطلاقا من دراسة عناصرها المكونة ( بتشديد وكسر الواو ) ، وذلك مهما كانت التقنية التي نستعملها في البحث . وعلى العكس ، يصح مع ذلك انه لا يمكن لنا ان نكتفي بدراسة الكل ما دام هو بدوره لا يوجد الا ككل من الاجزاء ، ومن العلاقات التي توحد هذه الاجزاء .

والواقع ان بحثنا كان يقوم دائما على تذبذب مستمر بين الكل والاجزاء ، حاول الباحث بواسطته ان يعد نموذجا كان يقابله بالعناصر لكي يعود في التالي الى الكل ، يدققه ، ثم الى العناصر ، وهكذا دواليك ، الى اللحظة التي يعتد فيها - دفعة واحدة - ان النتيجة غنية بالقدر الكافي لان تستحق النشر ، وان استمرار عمله في نفس الموضوع يتطلب جهدا لا يتكافأ مع النتائج الاضافية التي يستطيع ان يأمل في التوصل اليها .

وقد فكرنا ، في هذا السياق من البحث ، انه باستطاعتنا ان ندخل طريقة اكثر نسقية ، وجماعية بوجه خاص . وذلك ليس في البداية وانما في مرحلة وسيطة .

وفعلا ، فما ان انتهى الباحث الى اعداد نموذج ظهر له انه يمتلك درجة معينة من الاحتمال ، حتى بدا له انه يستطيع ، بمساعدة فريق من المساعدين ، ان يتثبت منه بمقابلته مع كل العمل المدروس ، فقرة فقرة ان كان العمل نصا نثريا ، وبيتا بيتا ان كان قصيدة شعرية ، وحوارا حوارا ان كان مسرحية ، وذلك باثباتات :

(أ) الى أي حد تندمج كل وحدة من الوحدات المحللة في الفرضية الشاملة .

(ب) قائمة العناصر والعلاقات الجديدة التي لم تكن متوقعة في النموذج الاولي .

(ج) تواتر العناصر والعلاقات ، التي توقعها النموذج ، داخل العمل . وان لتفحص من هذا النوع ان يمكن الباحث في التالي من :

(أ) تصحيح خطاطته بحيث تشمل النص برمته .  
(ب) ان يعطي لنتائجه بعدا ثالثا : هو بعد التواتر ، في عمل معين ، لمختلف العناصر والعلاقات المكونة للخطاطة الشاملة .

ورغم اننا لم نسنطع قط يوما ان نشرع في بحث من هذا النوع الواسع بما فيه الكفاية ، فقد قررنا اخيرا الشروع فيه بصفة تجريبية انصح القول ، كنوع من المثال المحتذى ، مع مساعدي في بروكسل ، حول زفونجينييه ، وهو عمل كنا قد كوننا حول موضوعه فرضية متقدمة بالقدر الكافي (12) لقد كان تقدمنا في البحث بطيئا جدا ، بطبيعة الحال ، فدراسة نص مثل

نص **الزئوج** تتطلب وحدها أكثر من سنة جامعية . الا أن النتائج التي خرجنا بها من تحليلنا للصفحات العشر الاولى كانت مفاجئة ، في انطاق الذي مكنتنا فيه لا من مجرد التثبت ، وانما من القيام بأولى الخطوات مع منهجنا في ميدان الشكل - بالمعنى الاضيق للكلمة - وهو ميدان اعتقدنا حتى ذلك الحين أننا تركناه لاختصاصيين كنا نقاسف غاية الاسف لغيابهم عن مجموعات عملنا .

واخيرا ، لاجل اكمال هذا المقال التمهيدي ، نود الإشارة الى أن ثمة إمكانية لم نستعملها بعد لتعميد هذه الابحاث وأن كنا نفكر فيها منذ مدة ، انطلاقا من دراسة جوليا كريستيفا حول باختين ، المنشورة في مجلة كريتيك ( النقد ) ( I3 ) .

ومن البديهي أن ثمة في خلفية هذه الابحاث ، وأن لم ننص على ذلك صراحة في هذا المقال ، مفهومنا محددا للقيمة الجمالية عامة والقيمة الادبية بوجه خاص . وهي الفكرة التي طورها علم الجمال الكلاسيكي الالمانى ، من كانط ، مروراً بهيغل وماركس ، الى لوكاتش الشاب ، الذي يحدد هذه القيمة على أنها توتر بين التعدد والوفرة المحسوسين من جهة ، وبين الوحدة التي تنظم هذا التعدد في كل متماسك من جهة أخرى . ويظهر العمل الادبي من هذا المنظور ، أكثر صلاحية ، بالاحرى ، وأوفر أهمية الى حد أن هذا التوتر يصير في ذات الوقت أقوى منه ومخضعا ( بفتح الضاد ) بقدر أكبر من الفاعلية ، بمعنى أن الوفرة والتعدد المحسوسين لكونه هما أكبر عددا وأن هذا الكون أدق تنظيما ويشكل وحدة بنيوية .

وعلى ذلك ، فليس أقل بداهة كون كل أعمالنا تقريبا ، وحتى أعمال الباحثين الذين يستلهمون من كتابات لوكاتش الشاب ، قد ركزت بحثها على عنصر واحد من هذا التوتر ، هو عنصر الوحدة ، وذلك بايضاح أنها تأخذ في الواقع التجريبي شكل بنية تاريخية ذات دلالة ومتماسكة يوجد أساسها في سلوك بعض الفئات الاجتماعية ذات الامتياز ، وكانت كل أبحاث علم اجتماع الادب لهذه المدرسة موجهة ، بالمقام الاول ، لحد الآن ، الى الكشف عن البنى المتماسكة والوحدة ، المنتظمة للكون الشامل الذي يشكل ، تبعا لكتابها ، مدلول كل نتاج أدبي ذي أهمية ، وقد قامت هذه الابحاث ، مؤخرا فقط ، كما قلنا ذلك اعلاه ، بأولى خطواتها نحو الرابطة البنيوية بين الكون ( الادبي ) والشكل الذي يعبر عنه .

ومع ذلك فإن القطب الآخر للتوتر ، في كل هذا ، وهو التعدد والوفرة ، لم يتم القبول به الا كمعطى نستطيع أن نقول استنادا اليه ، على الأكثر ، أنه يتشكل ، بخصوص النتاج الادبي ، من كثرة من الكائنات الفردية والحية الموجودة في اوضاع خاصة ، أو من صور فردية ، وهو شيء يمكننا من تمييز الادب عن الفلسفة التي تعبر عن نفس روى العالم على صعيد المفاهيم

العامية ( فليس « الموت » هو ما في « فيدرا » ، ولا « الشر » هو ما في « فاست » ، وإنما هناك فقط فيدرا المحتضرة وشخصية مفيستوفيليس المتميزة . وعلى العكس من ذلك فليس ثمة شخصيات مفردة لا عند باسكال ولا عند هيجل ، وإنما هناك فقط « الشر » و « الموت » . )

ومع ذلك فقد كنا نتصرف دائما - ونحن نتابع أبحاثنا في علم اجتماع الأدب - وكأن وجود فيدرا أو مفيستوفيليس معطى لا تأثير لهذا العلم عليه ، بل وكان الطابع الحي بهذا القدر أو ذاك ، العياني والغني ، لهذه الشخصيات . لم يكن سوى وجه فردي تماما للإبداع مرتبط ، في المقام الأول ، بالموهبة وبفسيقية الكاتب .

وقد بدأ لنا أن أفكار باختين ، كما تعرضها كريستيفا ، والصيغة التي تعطيها لها حين تطور مواقفها الخاصة بها والتي ربما كانت أكثر جذرية ، - بدأ لنا أنها تفتح مجالا جديدا تماما ومكملا للبحث (I4) ، السوسيولوجي حول الإبداع الأدبي .

ومثلما ألقينا ، في دراستنا العينية ، الحاحا يكاد يكون تاما على رؤية العالم ، وعلى تماسك العمل الأدبي ووحدة ، تلح كريستيفا بالضبط - وهي تحدد هذا البعد من البنية الذهنية في دراستها - البرنامج له ، عن حق ، بأنه مرتبط بالعمل (I5) ، وبالسلوك الجماعي والدوغمائية والقمع في آخر المطاف - تلح خاصة على طرح تلك للمناقشة ، وعلى ما يعارض الوحدة وما يمتلك ، تبعا لها ( ونحن نعتقد أنها على صواب في هذه النقطة أيضا ) بعدا نقديا وغير امتثالي . ويبدو لنا ، والحالة هذه ، أن كل أوجه الفتاج الأدبي التي تم الكشف عنها من طرف باختين وكريستيفا لا تتطابق إلا مع قطب الوفرة والتعدد في التصور الكلاسيكي للقيمة الجمالية .

أن هذا يعني ، بحسبنا ، أن كريستيفا تظل أحادية الجانب حين لا ترى في الإبداع الثقافي - بالمقام الأول ، وحتى وإن لم يكن ذلك بصورة مطلقة - سوى وظيفته الخاصة بالنزاع والتعدد ( ب « الحوار » المعارض لـ « المونولوج » ، إذا استعملنا مصطلحاتها ) ، إلا أن ما وصفته لا يمثل بدوره بعدا حقيقيا لكل عمل أدبي مهم حقا . وفوق ذلك فإن كريستيفا ، وهي تشدد على الرابطة الموجودة بين رؤية العالم وبين الفكر المفهومي التماسك والدوغمائية ، قد أثارت الانتباه ، ضمنيا ، إلى الطابع السوسيولوجي الخاص لا بهذه العناصر فقط ، وإنما بما ترفضه أيضا ، بما تعترض عليه أو تحيئنه .

بإضافة هذه التاملات إلى الملاحظات التي طورناها إلى الآن ، نصل إلى أن كل الأعمال الأدبية تقريبا تمتلك وظيفة نقدية جزئية ، في النطاق الذي تتوصل فيه أيضا - وهي تبدع كونا ثريا ومتعددا من الشخصيات الفردية والمواقف الخاصة ، كونا ينظمه تماسك بنية ما ورؤية للعالم -

الى تجسيد الأوضاع التي تعينها وتقوم - لاجل جعل الشخصيات التي تجسدها عينية وحية - بالتعبير عن كل ما يمكن صياغته انسانيا لصالح موقفها وسلوكها .

اي ان هذه الاعمال ، حتى وان كانت تعبر عن رؤية خاصة للعالم ، فانها قد سبقت ، وبفعل اسباب ادبية وجمالية ، الى أن تصوغ أيضا حدود هذه الرؤية والقيم الانسانية التي تنبغي التضحية بها لاجل الدفاع عنها . وينجم عن ذلك أنه بإمكاننا الذهاب ، على صعيد التحليل الادبي ، وبطبيعة الحال ، الى أبعد مما قمنا به لحد الآن ، وذلك بالكشف عن كل عناصر العمل المتعكسة التي ينبغي على الرؤية المبنية ( بفتح الياء ) تجاوزها وتنظيمها . بعض هذه العناصر هي ذات طبيعة وجودية (انطولوجية) وخاصة الموت ، الذي يشكل عائقا مهما بالنسبة لكل رؤية للعالم من حيث هي محاولة لاضفاء معنى على الحياة ، وبعضها الآخر ذو طبيعة احيائية ( بيولوجية ) ، وخاصة الليبيدو ، مع كل مشاكل الكبت التي يدرسها التحليل النفسي ، الا أن ثمة أيضا عددا لا يمكن إهماله من العناصر ذات الطابع الاجتماعي والتاريخي ، لذلك فان بإمكان علم الاجتماع أن يقدم ، من هذه الزاوية ، مساهمة مهمة باظهاره لماذا لم يختر الكاتب بالتحديد ، في وضعية تاريخية معينة ، من بين عدد كبير من التجسيديات الممكنة للأوضاع والمواقف المتعكسة التي يدعينا ، سوى بعض منها يحس به مهما على نحو خاص .

ان الرؤية المنتظمة للمآسي الراسينية تدن ، جذريا ، ما دعونا به « الوحوش » التي يسيطر عليها الهوى و « المهرجين » الذين هم على خطأ دائما بخصوص الواقع . الا أنه سيكون كلامنا من نافل القول ان نحن ذكرنا بالقدر الذي يتجسد به واقع القيمة الانسانية لاورست ، أو هرميون ، أو أغريبين ، أو نبيرون ، وبريتانيكوس أو انتيوشوس ، أو هيبوليت أو تيسي في المأساة الراسينية ، وان نحن ذكرنا بالقدر الذي يعبر به نص راسين بطريقة مدركة عن مطامحهم وآلامهم .

ان على كل هذا أن يكون موضوعا لتحاليل أدبية مفصلة . بيد أنه يبدو لنا من الأرجح أنه ، اذا كان الهوى والسعي وراء السلطة السياسية يجدان في نتاج راسين تعبيرا أدبيا أقوى وأمتن من التعبير عن الضئيلة السلبية والعاجزة عن فهم الواقع ، فان تباين الحدة هذا في التعبير الادبي يعود الى الوقائع الاجتماعية والنفسية والفكرية للمجتمع الذي عاش فيه راسين وإلى الوقائع الاجتماعية التي كانت الجماعة الجانسينية تعارضها .

وقد اشرنا في مكان سابق الى واقع الفئات الاجتماعية التي يتطابق معها هارباغون وجورج داندان وشارتوف والسيست ودون جوان عند مولير ( وهي : البورجوازية وجمعية سان ساكرومان وتعزيم النساك

والجانسينيون وارسنقراطيو البلاط المغالون ) ، أو التي يتطابق معها فاعنصر في فاوست غوته ( فكر عصر الانوار ) .

ونقف بجراسنتنا عند هذا الحد . ومن البديهي أن هذه الفقرة الاخيرة لا تملك ، اللحظة ، سوى قيمة برنامج يتوقف تحقيقه على التطور الذي ستأخذه الابحاث الموسيولوجية المستندة الى الابداع الثقافي مستقبلا .

## نقل النص من الفرنسية : مصطفى المسناوي

### هوامش :

(1) لذلك كان ديكارت مرغبا على تقليص القطعة الى آلة ، أي كان مرغبا على ازلتها من حيث هي واقع خصوصي ، ولم يترك لها سائر أي مكان في كتابه «الوجود والعدم» الذي لا يعرف سوى «الشيء» - في ذاته ، الهامد و «الشيء» - لذاته ، الواعي .

(2) انظر : لوسيان غوليمان : «الآلة المخفية» ، باريس ، غاليمار ، 1956 ، العلوم الانسانية والفلسفة ، باريس ، غونتيي ، 1966 ، «ابحاث جدلية» ، باريس ، غاليمار ، 1959 ، «موضوع الابداع الثقافي» ، بحث قدم في الندوة الدراسية الدولية الثانية لعلم اجتماع الادب ، 1965 .

(3) لهذا السبب ، اساسا ، تطالب الامر في فرنسا - التي نشر فيها كتاب فرويد الشهير (Trumdeutung) تحت عنوان علم الاحلام - سنوات عديدة قبل ان يفتن بعض المحللين النفسيين الى ان (Deutung) تعني «تأويل» ، واذا كان هذا العنوان لم يطرح في العمق ، ولزم طول ، أية مشكلة ، فذلك أساسا لانه كان يحظى بنفس مشروعية العنوان الاصلي . وفعلا ، فمن المستحيل فصل التأويل عن التفسير في التحليل الفرويدي ، وكلاهما يستندان على اللاوعي .

(4) لقد سبق أنا القول بأن المسألة تكون أسهل في حالة النصوص الادبية ، وذلك لاننا نستطيع ، بفضل البنية المتقدمة للمواضيع التي يدور حولها البحث ، وبفضل عدد المعطيات المحدود (كل النص ولا شيء غير النص) نستطيع ، ان لم يكن نظريا فعليا على الاقل تعويض هذا المعيار الكيفي ، في اغلب الاحيان ، بمعيار كمي ، هو : جزء ضخم بما فيه الكفاية من النص (5) نحن نلح على هذه النقطة لانه حصل لنا مرارا ، ونحن نتناقش مع اختصاصيين في الادب ، ان رأيانهم يزعمون رفض التفسير والاكتفاء بالتأويل ، في حين ان افكارهم كانت في الواقع تفسيرية مثلها في ذلك مثل افكارنا . لقد كانوا يرفضون التفسير الموسيولوجي لمصالح الاخذ بتفسير سيكولوجي كان قد أصبح ، ولطول الاخذ به ، مضمرا تقريبا .

والواقع ان تأويل عمل ما - وهنا يكمن مبدأ مهم على نحو خاص - ينبغي ان يشمل النص بأكمله على المستوى الحرفي ، ولا يحكم على شوعية هذا التأويل ، فقط وعلى وجه الحصر ، الا بالنظر الى اهمية الجزء الذي نجح في استيعابه . اما التفسير فعليه ان يأخذ تكوين النص بعين الاعتبار ، ولا يحكم عليه ، فقط وعلى وجه الحصر ، الا من خلال امكانية اقامة علامة متبادلة دقيقة ، على الاقل ، وعلاقة دالة ووظيفية ، ما امكن ، بين صيرورة رؤية للعالم ومكونات نص ما استنادا اليها من جهة ، وبين بعض الظواهر الموجودة خارج هذا الاخير من جهة ثانية .

ان الرايين المسيقيين الاكثر ذيوعا وخطورة بالنسبة للبحث هما : الاعتقاد بان على كل نص ان يكون «راشدا» أي مقبولا من طرف فكر الناقد ، من جهة ، ومن جهة أخرى : المطالبة بتفسير مطابق للافكار العامة التي يحملها الناقد أو الفئة التي يفهم اليها والتي ينبغي آراءها : فالمطلوب في هذه الحالة كما في تلك هو ان تكون الوقائع مطابقة لافكار الباحث بدل



ان ينم المبحث ، على العكس من ذلك ، عن العقبات والمعطيات المبالغية التي تتناقض ، ظاهرا ،  
الافكار التي يحملها .

6) على نفس النحو اضاف كاتب احد الاعمال ، المعروفة بقدر كاف ، عن باسكال ،  
وهو يستشهد باثبات هذا الاخير الذي تكون بحسبه ، الاشياء صحيحة او خاطئة تبعا للجهة  
التي ننظر منها اليها . - اضاف متكلما ، كنيكازي مخلص ، ان باسكال لم يحسن التعبير  
بطبيعة الحال وانه كان يريد قول ان الاشياء «تبدو» صحيحة او خاطئة تبعا للجهة التي ننظر  
منها اليها .

7) يشكل هذا الواقع في حد ذاته ، الشرط الايستيمولوجي والنفسي الاجتماعي لهذا  
الخلود .

8) لنصف بخصوص هذه النقطة ان محاولة اولى شرعنا فيها حول مسرحية «الزئوج»  
لجان جيني قد مكنتنا من الاحاطة - بالنسبة للصفحات الاولى ، وبعبدا عن الفرضية الابتدائية  
حول بنية كون المسرحية - بسلسلة كاملة من العناصر الشكلية للنص . انظر ل. غولدمان :  
البنى الذهنية والابداع الثقافي ، منشورات انثروبوس ، باريس .

9) العائق الرئيسي الذي تعاني منه اغلب الدراسات عن باسكال ياتي ، بالاضافة الى  
اشياء اخرى ، من واقع ان كتاب هذه الاعمال ، وهم ينطلقون من تفسير سيكولوجي واضح  
او مضمر لم يتصوروا قط ان باسكال قد استطاع ان يفتقل ، في بضعة اشهر ، بل وربما في  
بضعة اسابيع ، من موقف فلسفي معين الى موقف آخر يعارضه قطعا ، وانه كان ، فوق ذلك ،  
اول من صاغ ( كتابته ) في الفكر الغربي بمنتهى الوضوح ، واول من قبل ، وكان ذلك امر  
بديهي ، بوجود قرابة ما بين «القرويات» و «الخواطر» .

وبما ان هذين النصين لم ولن يتحملا تفسيراً موحداً ، فان البحوث المذكورين كانوا  
مرغمين ، والحالة هذه ، على اللجوء الى كل انواع الطرق : فنجدهم يؤكدون على ان الامر  
ينعقد بمبالغة في الاسلوب ، او بنصوص كتبت لاجل الزنادقة ، او نصوص المتحدث فيها هو  
الزنادقة لا باسكال ، الخ ، وذلك لتفسير ان هذا الاخير كان يريد قول شيء ، او على الاقل كان  
يفكر في شيء ، هو غير ذاك الذي كتبه بالفعل . اما نحن فقد انطلقنا ، على عكس ذلك ، من  
مسمى مخالف ، فبدانا بملاحظة الطابع البالغ حده الاقصى من التماسك لكل من المعلنين  
معرفة كيف استطاع فرد - وان كان نابغة - ان ينتقل بسرعة مماثلة لتلك من موقف الى  
آخر مخالف ، بل ومعارض ، له ، الشيء الذي قادنا الى اكتشاف باركوس والجانسينية المتطرفة ،  
التي اضاءت لنا المسألة على حين بقة .

وفعلا ، فقد وجد باسكال امامه ، وهو منهمك في تحرير «القرويات» ، فكرا لاهوتيا  
واخلاقيا مشيدا يتمتع بقدر كبير من النفوذ في الوسط الجانسيني ينتقده ويرفض خاصة  
«قروياته» ، بحث كان عليه ان يتساءل لازيد من سنة عما اذا كان الحق معه او مع نقاده  
المتطرفين . وبذلك فان قراره بتغيير موقفه قد نضج شيئا فشيئا ، وليس ثمة شيء من العجب  
في تقبل ان مفكرا في سمة اطلاق باسكال ، نامل لزمان طويل في موقف وانتهى الى الانخراط فيه ،  
يستطيع صياغة (قرار مثل ذاك) دفعة واحدة ، بعد ذلك ، بمستوى اكثر جزية وتماسكا من  
المستوى الذي وصل اليه منظروه الرثيسيون .

10) هذه العودة الى العلوم التي كانت سلوكا منطقيا تماما ، صدمت ، بطبيعة الحال ،  
الجانسينيين الآخرين الذين لم يقبلوا ، وهم متيقنون من الوجود غير المتناقض ظاهريا لاله ،  
بالرهان ، ومن هنا نبعث الاسطورة الصيانية حول الم الاسنان الذي اُتى الى اكتشاف  
الدوليب ( السروليت ) .

11) يمكن لدراسة الاعمال الادبية الكبيرة - في النطاق الذي تتجه فيه هذه الاعمال نحو  
الجوهري من الواقع البشري لمصر ما - ان تقدم دورها اشارت ثمينة عن التبيين السيكو -  
سوسولوجي للاحداث . هكذا كان بمقدار موليير ، على ما يبدو لنا ، ان يرسم ويمسك بجانب  
اساسي من جوانب الواقع التاريخي حين فصل ، في «تعزيم النساء» ، بين السعي لتجميع  
البورجوازية في المقاومة ضد التحولات الاجتماعية حيثة المهد وضد الاخلاق الجديدة التي  
ولحتها هذه التحولات في البلاط خاصة ، وبين بعض تجمعات كبار النبلاء . وان محاولة اغواء  
اورغون محاولة اساسية في «تارتوف» كما ان عزم «دون جوان» على لعب دور الرجل الرحيم  
والناسك ليس سوى مبالغة ، ضمن مبالغات اخرى ، تتوضع على نفس الصعيد الذي يقف  
عليه ، مثلا ، الفجور ووضعه المستفز والمجازر للحدود في مشهد المتسول .

12) انظر لوسيان غولدمان ، «مسرحية جيتيه : محاولة لدراسة سوسولوجية» ، «فاتر رونو - بارو» ، نوفمبر 1966 .

13) لنحدد هنا أننا لسنا متفقين كلياً مع مواقف كريستيفا ، وأن الملاحظات التي سنعرضها في هذه الفقرة هي ملاحظات لم يتم تطويرها الا بمناسبة قراءة دراستها ، دون أن نكون متطابقة تماماً مع ملاحظاتها .

14) تصنيف كريستيفا ، وهي تقسم الاعمال الادبية الى اعمال احادية واعمال حوارية ، ان الاعمال الادبية التي يصنفها باختين على انها احادية الصوت تتضمن بدورها ، اذا كانت مشروعة أدبياً ، عناصر حوارية وفقدية .

15) حيث أننا لا نعرف اللغة الروسية . ولم نتمكن من قراءة كتاب باختين ، فانه سيكون من الصعب بالفسية لنا فصل أفكاره بوضوح عن امتدادها لدى كريستيفا . لذلك سوف نستند في هذا المقال الى الموقف برمته ونلحقه بهذه الاخيرة .

**لوسيان غولدمان ( يوخارست 1913 - باريس 1970 )** مفكر فرنسي دارت ابحاثه ، أساساً ، حول ما أسماه بعلم اجتماع الادب وعلم اجتماع الفلسفة - تعتبر أعماله مكملة لأعمال ألفيسوف والناقد المجري جيورجي لوكاتشي ( 1885 - 1971 ) . نشر عدداً من الدراسات الفلسفية والاجتماعية النقدية ، أهمها : « الجماعة البشرية والكون عند كانبه » ( 1945 ) ، « العلوم الانسانية والفلسفة » ( 1952 ) ، « الاله الخفي » ( 1956 ) ، « بحوث جدلية » ( 1958 ) ، « من اجل علم اجتماع روائي » ( 1964 ) ، ثم « الماركسية والعلوم الانسانية » ( 1970 ) ( وهو الذي نقلنا عنه النص المنشور أعلاه ) .

انتقد في كتابه « العلوم الانسانية والفلسفة » ، علم الاجتماع كما هو عند كل من دوركايم وماكس فيبر اللذين تنقصهما ، بحسبه ، الموضوعية العلمية ، وذلك لانهما لا يعترفان بالتحتمية الاجتماعية لكل فكر . كما قال ان أعمال كبار الكتاب والفلاسفة والفنانين تكون ممثلة للواقع كلما عبرت عن رؤية العالم المتطابقة مع أقصى قدر من الوعي الممكن لطبقة من الطبقات .

أما في كتابه « الاله الخفي » - وهو دراسة حول الرؤية الماساوية في « خواطر » باسكال وفي مسرحيات راسين - فقد سعى الى الاطاحة ، عنيها ، بالواقعي ( أي بالنصوص المدروسة وبنيتها التصورية ) والى استخلاص الكلية العقلية ( الاجتماعية ) التي جعلت هذا الواقعي ممكناً ، والى الاطاحة بالعلاقة المتبادلة والضرورية القائمة بين الابداع الفردي والحياة الاجتماعية .

وبذلك توصل الى أن « خواطر » باسكال ومآسي راسين ليست سوى تعبير عمن ( أو تمثيل لـ ) الوضعية الماساوية التي تعيشها نبالة مثقفة موزعة بين أصولها وبين ارتباطاتها البورجوازية ، وممزقة بين العقلانية وبين الايمان - وهو تعبير يتجلى في رفض العالم لدى الجانسينية وفي الرؤية الماساوية لدى كل من باسكال وراسين .

وحيث طبق غولدمان نفس المبادئ على الرواية المعاصرة في « بحوث جدلية » و « نحو علم اجتماع روائي » ، خلص الى أن تطور الرواية الفرنسية من أندري مالرو الى آلان روب غرييه يعبر عن الانتقال من رؤية ميزت الرأسمالية المتنامية الى رؤية دالة تميز الرأسمالية ، وقد دخلت عصر التنظيم ، وهي رؤية يمكن تتبعها في « الرواية الجديدة » ، من حيث هي أدب لا انساني ومضاد لكل فكر ولكل ثقافة . ( روبير - لاروس - موسوعة العالم المعاصر « الفلسفة » ) .

**✳ بليز باسكال ( 1623 - 1662 )** - عالم وفيلسوف وكاتب فرنسي اشتهر كعالم أولاً ، ثم كمفكر وفيلسوف ، توصل ، استناداً الى فرضيات توريشيلي ، الى قانون توازن السوائل ، - الذي يربط بين مستوى السوائل في الانابيب وكثافة هذه السوائل وبين الضغط الجوي ، داحضاً بذلك الفكرة الميتافيزيقية القديمة عن « خوف الطبيعة من الفراغ » . كما وضع - بالاشتراك مع فرما - أسس النظرية الرياضية في الاحتمال .

أما في المجال الديني - الفلسفي فقد اصدر كتابين هما : « الخواطر » ، و « القسرييات » .

في الكتاب الاول « يحلل على معقولية الايمان على أساس انه ليس ثمة أساس عقلي لا للايمان ولا لعدم الايمان ، وعلى ذلك لا يكون الايمان اقل معقولة من عدم الايمان » ، ومما

دام الامر كذلك فمن الاصوب ان نؤمن على صحة الدين ، ما دامت هذه الخطة تتضمن الكسب اذا كان الدين صحيحا دونما خسارة فادحة اذا كان زائفا ،  
اما ، القرويات ، فهو عبارة عن 18 رسالة جدالية دافع فيها عن الجانسينيين وهاجم  
اليسوعيين في تأويلهم للنعو الالهى .  
( روبير - لاروس - الموسوعة الفلسفية المختصرة - سبل الانسانية - الانسيان  
وفكره ) .

✽ **الجانسينية** : مذهب مسيحي يقوم على نكر اللاموتى الهولندي كورنيلىوس  
جانسينيوس ( 1585 - 1638 ) ، الذى اشتهر بكتابه « اوعسطينوس » المكتوب سنة 1628  
والمشهور سنة 1630 . وهو كتاب سعى فيه الى احياء مذهب القديس اوعسطين حول النعو  
الالهى والقدر - بعد ان رقت الثيولوجيا اليسوعية من هذا المذهب ، واحلت محله حرية  
الاختيار وقدرات الانسان - محددا الحرية الانسانية انطلاقا من المبدأ القائل بان النعو  
الالهى لا يحضى به سوى قلة من الكائنات منذ ولادتها ، ويرفض آخرين . ( روبير -  
لاروس )

✽ **جان راسين** : شاعر وكاتب مسرحى فرنسي . تربى في دير بور روابال . اهم  
مسرحياته : اندروماك ( 1667 ) ، بريطانيكوس ( 1669 ) ، بيرونييس ( 1670 ) ،  
باجانزى ( 1672 ) ، ميتريدات ( 1673 ) ، ايفيجيني ( 1674 ) ، فيسترا  
( 1677 ) . ثم استر ( 1689 ) واتالي ( 1691 ) وهما مسرحيتان ذاتا طابع ديني .  
( روبير - لاروس )

- **اندروماك** : مأساة مسرحية في 5 فصول ، مستلهمة من احدى مقاطع انيادة فرجيل .  
في المسرحية ، لم تستطع اندروماك - امرأة هكتور - انقاذ ابنها استيفانكس من موت  
محقق الا بالزواج من بيروس ، ملك ابيير ، الذى كانت واقعة في أسرهِ . وحين جاء  
اورست ، سفير الاغريق ، الى بلاط بيروس لاستلام الابن ، وقف حب بيروس لاندروماك  
واورست لهرميون ، خطيبة بيروس المهجورة ، عقبة امام رغبة الاغريق .  
وستنقل العقدة باغتيال اورست لبيروس ، بوحي من هرميون ، وبانتحار هرميون  
وجنون اورست .

- **بريطانيكوس** : وهي مأساة مسرحية استوحى راسين موضوعها من تاسيت عن  
تيزون واغريين .

وتقول المسرحية ان اغريين ( وهي الزوجة الثانية لامبراطور كلود ) ، قتلت  
الامبراطور وتمكنت من ازاحة ولي عهده ، بريطانيكوس ، عن العرش واضعة محله ابنا لها من  
زواج اول ، هو نيزون ، الا ان ظنها ما لبث ان خاب في نيزون الذى اخذ يسعى لابعادها عن  
السلطة ، فسيرت حب بريطانيكوس والاميرة الصغيرة جوني . لكن فيرون ، الذى اصبح  
مغرما بجوني ، قام بتسميم بريطانيكوس ، تساعد في ذلك فرسيس .

- **بيرونييس** - وهي مأساة مسرحية ( مستلهمة من موضوع تاريخي حقيقي ) تدور  
حول طرد الامبراطور نيقوس لحبيبتة ، الملكة بيرونييس اليهودية ، التي اتى بها الى روما  
بعد حصار لبيت المقدس ، رغم حبه الشديد لها . وذلك خضوعا للعداء الذي واجه به  
الشعب الروماني مشروع زواجه . كما اضطر انقيوشوس ، وهو امير شرقي تربطه ببيرونييس  
حكاية حب تعس ، الى الابتعاد عنها بدوره ، يائسا من عجزه عن تحريك شعورها .

- **فيسترا** - وهي مأساة مسرحية في 5 فصول - مستوحاة من اعمال يوريبيد وسنيكا -  
تدور فيها هيپوليت - ابن زوجها تيسي - في غياب هذا الاخير واعتباره في عداد  
المقودين . الا ان هيپوليت كان يتبادل واريبي الحب ، كما كان ولاؤه لابيه لا مطمئ عليه  
فيرفض هذا الحب . وفجأة يعود الملك ، فتتهم فيسترا هيپوليت لئيه بأنه حاول اغتصابها  
عنة . ثم تخاف من عواقب كذبها فتفكر في الاعتراف بالحقيقة ، لكنها تعلم بحب هيپوليت  
واريبي ، فتدفع بها الغيرة الى مواصلة صمتها الذي سيؤدى الى موت هيپوليت ، بعد  
تخلي ابية عنه لانتقام نيزون .

( تدور هذه المسرحية حول القدر ، مثلما كانت تراه وتبشر به تعاليم بور روابال -  
وبذلك تكون هذه المأساة قد أعادت ادخال مفهوم القدر الى الخشبة الفرنسية ، وهو نابض  
اساسي في المأساة الاغريقية ) .

( لاروس - روبير )

---

---

Opérateur	اجرائي
Structures mentales	البنى الذهنية
Structures catégorielles	البنى المقولاتية
Structure globale	البنية الشاملة
Génèse	التكوين
Vérification	التثبت
Découpage d'objet	تقطيع الموضوع
Shéma	الغطاطة
Etude immanente	الدراسة المحايثة
Significatif	ذو دلالة
Sujet transindividuel	الذات المفارقة للأفراد
Sociologie structuraliste génétique	علم الاجتماع البنوي التكويني
Relations interhumaines	علاقات بين - انسانية
Méthodologique	المناهجي
Constitutif	مكون (بكسر وتشديد الواو)
Unitaire	موحدة (بكسر وتشديد الحاء)
Issue intramondaine	مخرج داخل المجتمع
Univers imaginaire	الكون التخيلي
Noblesse de robe	النبالة المتقنة
Statut	النظام الاساسي
Conscience empirique	الوعي التجريبي
Fonctionnel	الوظيفي

---

---

## الكتابة في الدرجة الصفر

رولان بارت

### انتصار الكتابة البورجوازية وانقطاعها

يوجد في أدب (I) ما قبل الكلاسيكية مظهر لتعدد الكتابات ، غير أن هذا التنوع يبدو أقل حجما فيما إذا طرحنا مشاكل اللغة بمصطلحات البنية وليس أبدا بمصطلحات الفن . فمن الناحية الجمالية يظهر القرن 16 ومستهل القرن 17 تضكما حرا بما فيه الكفاية في اللغات الأدبية ، وذلك لأن الناس كانوا ما يزالون منهمكين في معرفة بالطبيعة وليس في التعبير عن الجوهر الإنساني ، وعلى هذا الأساس فإن الشكل المشترك بين كتابة رابليه **Rabelais** الموسوعية وكتابة كورناي المتحذقة المتصنعة (2) - وحتى لا نشير إلا إلى اللحظات النوعية - لغة لم يصير التعميق فيها طقوسيا بعد ، ولكنها تكون في حد ذاتها وسيلة للبحث المطبق على كل امتداد العالم . الشيء الذي يعطي لهذه الكتابة الما قبل - كلاسيكية هيأة الفرق نفسها وسعادة حرية ما . أما بالنسبة للقاري، المصري فإن انطباع التنوع يتقوى إلى الحد الذي تظهر فيه اللغة وكأنها لا تزال تجرب بنيات غير قارة ، ولم تثبت بعد وبصفة نهائية روح تركيباتها وقواعد تنمية مفرداتها . ويمكن القول إذا اعتمدنا مرة ثانية على التفريق بين « اللسان » (3) و « الكتابة » - أن الأدب الفرنسي لم يكن - حتى حوالي 1658 - قد تجاوز بعد أشكالية اللغة . ولهذا السبب بالضبط كان ما يزال يجهل الكتابة . والواقع أنه يستحيل وجود أخلاقية للغة ما دامت هذه الأخيرة تتردد حتى في اختيار بنيتها . لن تظهر الكتابة إلا في اللحظة التي تصير فيها اللغة - وقد اكتمل تكوينها على الصعيد الوطني - نوعا من السلبية ، أو أفقا يفصل بين ما هو ممنوع وما هو مباح ، دون أن تتسارع أبدا عن أصول أو مبررات هذا المحرم **tabou** لقد خلص النحويون الكلاسيكيون ، - بابتداعهم العلة اللازمة للغة - الفرنسيين من كل المشاكل اللغوية . فصارت هذه اللغة المصفاة والمثذبة ، كتابة - أي قيمة لغوية -

معطاة مباشرة وبفضل الظروف التاريخية نفسها - على أنها كونية .

ان تعدد الانواع ، واختلافها ، وحركة الاساليب داخل العقيدة **Dogme** الكلاسيكية هي معطيات جمالية وليست معطيات بنية . ولا يجب لا على هذه ولا على تلك أن تؤمننا . حقيقة ان المجتمع الفرنسي قد توفرت له كتابة وحيدة أدواتية وتنميقية في نفس الوقت تصرف فيها طوال الفترة التي قامت فيها الايديولوجية البورجوازية بغزواتها وانتصاراتها . وهي كتابة أدواتية **Instrumentale** لان الشكل كان يفترض فيه أن يخدم المضمون كما تقوم المعادلة الجبرية بخدمة النشاط الفعلي والتجريبي . وهي كتابة تنميقية لان هذه الاداء كانت مزخرفة ومزينة بحوادث لا تمت بصلة الى وظيفتها ، وهي زيادة على ذلك مقترضة دون خجل من التقليد ، ومعنى ذلك ان هذه الكتابة البورجوازية عندما يعاد استعمالها من طرف كتاب مختلفي المشارب لا تشير أبدا أي تفرز من ورائتها ذلك انها ليست سوى تزيين سعيد يعتليه نشاط الفكر . لقد عرف الكتاب الكلاسيكيون هم أيضا - ودون شك - اشكالية الشكل ، ولكن النقاش لم يجر أبدا حول تنوع ومعنى الكتابات ، واقل من ذلك حول بنية اللغة . وكانت البلاغة وحدها موضوعا للتساؤل والالتهام : أي نظام الحديث . وقد وقع التفكير فيه تبعا لغاية الاقتناع . فنقود الكتابة البورجوازية يقابله اذن تعدد البلاغات . وعلى العكس من ذلك فانه في اللحظة ذاتها التي لم تعد للبحوث البلاغية أهمية حوالية منتصف القرن 19 ، لم تبق الكتابة البورجوازية كونية ، وولدت الكتابات المعاصرة .

وبدعي ان هذه الكتابة الكلاسيكية هي كتابة طبقية . ان هذه الكتابة البورجوازية المولودة أثناء القرن 17 في حوض المجموعة التي تحيط مباشرة بالسلطة ، والمكونة بفعل ضربات القرارات اللوغمائية ، والمطورة بسرعة من كل لاستعمالات والاساليب النحوية التي استطاعت ذاتية الانسان الشعبي . التلقائية انجازها وبلورتها ، والمعدة ، على العكس من ذلك - للقيام بعمل تعريفي ، قد قدمت أولا وقبل كل شيء - وبذفس الوقاحة والصلافة المعهودة التي اتسمت بها الانتصارات السياسية الاولى لهذه الطبقة - على انها لغة طبقة اقلية متمتعة بالامتيازات . ويؤكد فوجلان (4) **Vaugelas** سنة 1647 على ان الكتابة الكلاسيكية امر واقع وليست مسألة حق . لان الوضوح كان لا يزال مقصورا على الاستعمال في البلاط فقط ، وعلى العكس من ذلك ففي سنة 1660 نجد اللغة الكلاسيكية - في نحو بوررويال **Port-Royal** مثلا - قد كسيت بخصائص كونية . وصار الوضوح قيمة . الواقع ان الوضوح خاصية بلاغية محضة ، فهو ليس ميزة لغوية عامة ممكنة في كل الازمنة والامكنة ، ولكنه فقط الملحق المثالي لحديث ما ، بل لهذا الحديث نفسه الخاضع لقواعد الاقتناع الدائمة ، ذلك ان بورجوازية العصور الملكية ، القبلية ( بتسكين الباء ) ، وبورجوازية الفترات التالية للثورة قد نميتا - وهما تستعملان الكتابة نفسها -

ميثولوجية جوهرانية عن الإنسان الشيء الذي دفع الكتابة الكلاسيكية - وهي واحدة وكونية الى التخلي عن كل امتزاز لصالح استمرار ، حيث كانت كل جزيئة فيه اختيارا ، أي المحر الجذري لكل إمكان لغوي . وعلى هذا الاساس فان السلطة السياسية ، ووثوقية العقل ووحدة اللغة الكلاسيكية ، أشكال لنفس الحركة التاريخية .

لهذا ، فلا داعي بتاتا للاندعاش اذا ما وجدنا أن الثورة لم تغير أي شيء في الكتابة البورجوازية ، وبأنه لا يوجد إلا فرق بسيط جدا بين كتابة فينيلون (6) Fénélon وبين كتابة مريمسي Mérimée (6) . وذلك لان الايديولوجية البورجوازية بقيت حتى سنة 1848 بمنجاة من التصدعات ، دون أن يزعزعها قطعا وقوع ثورة منحت البورجوازية السلطة السياسية والاجتماعية ، ولم تمنحها السلطة الثقافية لانها كانت قد استولت عليها منذ امد طويل . ولهذا لم يكن على الكتابة البورجوازية منذ لاكلوس (7) Laclos حتى ستاندال ، إلا أن تستعيد أنفاسها وتستمر فقط ، بعد العطلة القصيرة التي حدثت فيها تلك الاضطرابات . أما الثورة الرومنطيقية - وهي التي ترتبط اسميا بعملية قلب وزعزعة الشكل - فانها قد حافظت بكل تعقل وورانة على كتابة ايديولوجيتها ، وبقليل من التضحية التي أدت الى خلط في الانواع والكلمات تمكنت من الحفاظ والابقاء على ما هو جوهر في اللغة الكلاسيكية : أي الوسائلية ، وهي دون شك وسيلة يتأكد « حضورها » أكثر فاكتر ( وخاصة عند شاطوبريان ) لكنها في نهاية المطاف وسيلة مستعملة بدون هيبة ، وجاهلة لكل عزلة لغوية . ان هيجو وحده ، باستخراجه من الابعاد الحسية لزمانه ومكانه موضوعانية كلامية خاصة تستحيل قراءتها من خلال منظور تقليدي ، ولكن لا تمكن قراءتها الا بالرجوع الى الخلف envers الجميل الجميل والمدمش لوجودها الخاص ، ( نقول ) ان هيجو وحده استطاع بما لاسلوبه من ثقل واهمية أن يقوم بالضغط على الكتابة الكلاسيكية ويوصلها الى حافة الانفجار . وهكذا فان احتقار هيجو يضمن دائما نفس الخرافات الشكلية ، التي احتتمت في ظلها باستمرار الكتابة الثامن عشرية ذاتها ، تلك الكتابة التي بقيت - وهي الشاهدة على البذخ والابهة البورجوازية - معيار الفرنسية الصحيحة . هذه اللغة المغلفة تماما ، والمعزولة عن المجتمع بفعل كل كثافة الخرافة الادبية ، هي من نوع الكتابة المقدسة التي يعاد استعمالها ، بلا مبالاة ، من طرف الكتاب الأشد اختلافا وتنوعا ، بصفتها قانونا صارما أو لذة جشعة . انها خيمة هذه المعجزة الساحرة : الادب الفرنسي .

لكن السنوات الواقعة حوالي 1850 حملت معها تضامر ثلاث وقائس تاريخية جديدة ومهمة : انقلاب التسكان الاوروبي ، حلول الصناعة المعدنية محل صناعة النسيج أي ميلاد الرأسمالية العصرية ، وانقسام المجتمع الفرنسي ( وقد تسببت في ذلك أيام يونيه 48 ) الى ثلاث طبقات متعادية : أي القضاء

النهائي على أوامام الليبرالية . ورمت هذه الظروف بالبورجوازية في شرط تاريخي جديد . وحتى ذلك الحين كانت الايديولوجية البورجوازية هي التي تعطى بنفسها مقياس الكوني مألثة اياه دون احتجاج ان الكاتب البورجوازي الذي ليس امامه أي ( انسان ) آخر لينظر اليه ، والذي هو وحده القاضي في مسألة شقاء الناس الآخرين ، لم يكن ممزقا بين شرطه الاجتماعي ورسالته الفكرية . ومن الآن فصاعدا لن تظهر هذه الايديولوجية نفسها الا كايديولوجية ضمن ايديولوجيات أخرى ممكنة ، ولان الكوني قد فلت من قبضتها فهي لن نستطيع أن نتجاوز نفسها الا اذا ادانتها ، ويصير الكاتب فريسة غموض ولبس ما لان وعيه لم يعد يغطي أبدا وضعه . هكذا تولدت مأساوية الادب .

حينئذ بالضبط بدأت الكتابات تتعدد . وصارت كل واحدة منها سواء المصنوعة (8) ، أو الشعبوية أو الحيادية أو المتكلمة ( بتشديد اللام وفتحها ) تزعم انها الفعل الاولي الذي يتحمل الكاتب ، أو يبغيض بواسطته وضعه البورجوازي . وتشكل كل واحدة منها محاولة للإجابة عن هذه الاشكالية الاورفيوسية للشكل المعصري : الا وهي وجود كتاب بدون أدب . منذ مائة سنة رسم فلوبير ، مالارميه (IO) ، رامبو ، والاخوان غونكور ، السرياليون ، كينسو (9) Queneau سارتر وبلانشو اوكامي - ولا زالوا يرسمون - بعض سبل ادماج وتمجير أو اقلمة **Naturalisation** اللغة الادبية ، ولكن المجازفة ليست هي هذه المغامرة في الشكل أو هذا النجاح في العمل البلاغي أو هذه الجراة في المفردات . وكلما خط الكاتب تشكيلة أو مركبا من الكلمات الا وكان وجود الادب نفسه مطروحا للتساؤل ، وما تعطيه المعصرانية للقراءة ، في نعد وكثرة كتاباتها ، انما هو مازق تاريخها الخاص .

## حرفية الاسلوب (11)

« ان الشكل يكلف ثمنا باهضا ، بهذا كان بول فاليري يجيب حينما يسأله الناس عن السبب في عدم نشره للدروس التي كان يلقيها بالكوليج دوفرانس ، ومع ذلك فقد كان الشكل يساوي تقريبا ثمن الفكر طوال حقبة باكملها هي حقبة الكتابة البورجوازية المنتصرة . ولعل الكتاب كانوا يحرسون على اقتصادها وعلى تلميحها وايحاءيتها ، الا أن الشكل كان يساوي ثمنا أقل ، خصوصا وان الكاتب كان يستعمل أداة تم تكوينها منذ زمان سابق ، أداة تتوارث اولياتها سالمة دون هوس بالجديد ، ولم يكن الشكل موضوع ملكية : اما كونية اللغة الكلاسيكية فتأتي من أن اللغة كانت ملكا جماعيا مشتركا . والفكر وحده كان مطبوعا بالغيرية . ويمكن القول بأن الشكل كانت له ، طوال هذه الفترة ، قيمة استعمالية .



وهكذا ، رأينا أنه بدأ يطرح على الأدب - حوالي 1850 - مشكل التعبير  
 وستشعر الكتابة في البحث عن حجج ، وذلك بالضبط لأن ظلالة من الشك  
 بدأت تخيم على استعمالها . وستقوم طبقة بأكملها من الكتاب حريصة أشد  
 الحرص على تحمل مسؤولية التقليد لتستسيغ عن القيمة الاستعمالية  
 للكتابة بقيمة - العمل الصنعة ، وستنقذ الكتابة بفضل الجهد العملي الذي  
 يبذل فيها ، وليس بفضل وجهتها ومصيرها . حينئذ ، بدأت تتبلور صورة  
**Imagerie** الكاتب - الحرفي الذي يعتكف في مكان أسطوري ، كعامل  
 في غرفته ، ويقوم بتقليص ونحت وتمليس ، وترصيع وتركيب شكله ،  
 تماما كالصائغ الجواهري الذي يستخرج لافن من المادة ، قاضيا ساعات  
 منتظمة كلها عزلة وجهد ، لانجاز عمله هذا : أن كتابا مثل كورتية (II)  
**Gautier** الأستاذ المميز للأدب الرفيعة وفلوبير (12) ( وهو يصقل  
 ويثقف جملة على غرار كرواسيه (13) **Croisset** وفاليري ( داخل  
 عرفته في الصباح الباكر ) أو جيد **Gide** ( واقفا أمام مقراته وكأنه  
 أمام منضدة العمل ) يشكلون ما يشبه جمعية أو شركة الآداب الفرنسية :  
 حيث يصير العمل المصنعي من أجل الشكل علامة وطابع الهيئة الحرفية .  
 وتحل قيمة - الصنعة هذه الى حد ما محل قيمة - العبقرية . لقد كانوا  
 يمزجون ادعاءهم بأنهم يكابدون كثيرا ولمدة طويلة جدا في صنع اشكالهم ،  
 بنوع من الدلال والفنح ، بل انه يحدث أحيانا نوع من الحذقة والتصنع في  
 الإيجاز ( وعلى العموم فان معالجة وصنع مادة ما يعني الانقراض منها )  
 تتعارض تمام التعارض مع الحذقة الباروكية ( تلك التي نجدها عند كورناي  
 مثلا ) : احدهما تعبر عن معرفة بالطبيعة ، ترتب عنها توسع في اللغة ، أما  
 الأخرى فقد ثبتت ، وهي تحاول انتاج أسلوب أدبي أرستقراطي ، شروط  
 أزمة تاريخية ستتحل في اليوم الذي لن تصير فيه الفائقة الجمالية كافية  
 تبدأ لتبرير هذه اللغة اللا تاريخية ، أي في اليوم الذي سيأتي فيه التاريخ  
 بانفصال جلي بين النزعة الاجتماعية للكاتب والاداة التي سلمها اليه  
 لتقليد .

لقد أسس فلوبيير ، وبأكبر قدر من النظام ، هذه الكتابة الحرفية  
**Artisanale** وتقنيته كانت الواقعة البورجوازية تنتظم في سلك الطريق  
 لتسير للاعجاب أو الغريب جدا . أما الايديولوجية البورجوازية فقد كانت  
 تعطى مقياس الكوني ، وتستطيع ، طامحة في وجود انسان خالص ، أن تعتبر  
 مرجع وغبطة البرجوازي كفرجة لا تقدر ولا تقاس حتى بالنسبة اليها هي  
 انها . وفي نظر فلوبيير كانت الحالة البورجوازية شرا وداء عضالا يحق  
 الكاتب فلا يتمكن من معالجته الا اذا تحمله بصفاء ووضوح - الشيء الذي

يشكل أخص خصائص الاحساس الماساوي . وتتطلب هذه الضرورة التي يختص بها ( فريديريك مورو ) و ( ايماء بوفاري ) ، و ( بوفار ) و ( بيكوشي ) ( I4 ) - ما داموا يجابهونها وجها لوجه - فنا يحمل هو الآخر ضرورة ، ومسلحا بقانون . لقد أسس فلوبير كتابة معيارية تتضمن - وهذه مفارقة - القواعد التقنية للمشير النهي **Pathos** فهو من ناحية يؤلف حكايته من تتابعات من الماهيات ، ولا يؤلفها أبدا حسب نظام ظاهراتي ( كما سيقوم بذلك بروس ) ، فهو يثبت الأزمنة الفعلية في استعمال تواضعي عرفي ، على غرار من ينذر بسطحيتها ، بحيث يجعلها تقوم بعملها مثلها مثل أدلة الادب ، وأنجز ايقاعا مكتوبا خلق نوعا من التعزيم والسحر الذي يؤثر - بعيدا عن مفاتيح الفصاحة المنطوقة - في حاسة سادسة : أدبية محضة ، يختص بها منتج ومستهلكو الادب . ثم - من ناحية أخرى - قانون **Code** الصنعة الادبية ، أو هذه المجموعة من التمارين المتعلقة بعناء وكذ الكتابة والتي تعضد حكمة - اذا أردنا - وتعصد أيضا حزنا وصراحة ، ما دام الفن الفلوبيري يتقدم وهو يشير إلى قناعه بأصبعه . وإذا لم يكن هذا التقنين الفريغولاري ( I5 ) للغة الادبية يستهدف مصالحة الكاتب مع شرطه الكوني فهو على الأقل يهدف إلى منحه وتحمله مسؤولية شكله ، إلى أن يجعل من الكتابة التي سلمها له التاريخ ، فنا ، أي تواضعا واضحا ، وميثاقا صادقا يمكن الانسان من اتخاذ موقف مالوف ، داخل طبيعة ما تزال متباينة ومتنافرة . فالكاتب يقدم للمجتمع فنا معلنا ( بفتح اللام ) صريحا ، وظاهرا في معايير بالنسبة للجميع ، وفي مقابل ذلك يمكن للمجتمع أن يقبله ، مثل بولير الذي يصير على ربط نظرية شعره الرائعة بكونيته ، كما لو كان يربطها إلى نوع من أوثان الشكل المصنوع ، يقع ، دون شك ، خارج ذرائعية النشاط البورجوازي ، ولكنه رغم ذلك مدمج في نظام من الاعمال المألوفة ، ومراقب من طرف مجتمع يتعرف فيه ، ليس على أحلامه ، ولكن على مناهجه . وبما أن الادب لا يمكن أن يهزم ويقهر انطلاقا من ذاته نفسها ، أفليس من الأفضل قبوله جهارا . وبما أنه محكوم عليه بهذا السجن الادبي فإنه يتحتم عليه أن ينجز فيه « عملا مثقنا وجيدا » . وهكذا تكون ، فلبرة الكتابة تكفير وفدية الكتاب العامة ، سواء كان القليلو الاحاح والتشدد ينساقون معها دون مشكل ، أو كان الاكثر صفاء من بينهم يعودون إليها كما لو كانوا يعودون إلى التعرف على شرط قدري .

أحدثت حرفية الأسلوب كتابة تحتية ، تفرعت عن فلوبيير ولكنها تكيفت حسب مقاصد المدرسة الطبيعية ، أن هذه الكتابة التي مارسها موبسان ، وزولا ، ودوديه (16) - والتي يمكن أن نسميها بالكتابة الواقعية - تركيب لدلائل الأدب الشكلية ( الماضي البسيط ، الأسلوب غير المباشر ، الإيقاع المكتوب ) ولعلامات الواقعية التي ليست بأقل شكلية ( قطع منقولة من اللغة الشعبية ، كلمات بليغة ولهاجيات السخ . . . ) بحيث لا توجد أية كتابة أكثر تسطحا من هذه التي ادعت أنها تصور الطبيعة عن قرب وليس من شك في أن الفشل ليس واقعا فقط على مستوى الشكل ولكنه واقع أيضا على مستوى النظرية : فكما يوجد في جماليات الطبيعة تعارف عن الواقع توجد أيضا فبركة للكتابة . وتكمن المفارقة في أن احتقار المواضيع لم يؤد بقاتنا إلى تقلص في الشكل . أن الكتابة الحياضية واقع متاخر ، إذ أنها لن تخترع إلا بعد الواقعية بكثير من طرف كتاب مثل كامي ، وسيكون اختراعها نتيجة للبحث عن كتابة تكون في نهاية المطاف بريئة ، أكثر مما هو ناتج عن تأثيرات جمالية الالتجاء . أن الكتابة الواقعية بعيدة كل البعد عن أن تكون محايدة ، وإنما هي على العكس من ذلك محملة بدلائل الفبركة الأكثر مشهدية .

وهكذا ، فإن المدرسة الطبيعية لما كانت في حالة الانحجار والتخلي عن ضرورة طبيعة شفوية غريبة عن الواقع غريبة واضحة ، ودون أن تدعي ، رغم ذلك ، أنها عثرت على لغة للطبيعة الاجتماعية - كما سيفعل ذلك كينو - انتجت وبشكل مفارق فنا أوليا دل على المواقعة الأدبية بتباه كان لا يزال مجهولا حتى ذلك الوقت . ولقد هيأت الكتابة الفلوبييرية شيئا فشيئا نوعا من الافتتان والسحر ، حيث كان لا يزال من الممكن أن يضيع الإنسان في قراءة لفلوبيير كما يضيع في طبيعة ملاي بأصوات ثانوية تقوم فيها الدلائل بدور الاقناع أكثر مما تعبر ، أما الكتابة الواقعية فهي غير قادرة بتاتا على الاقناع ، فقد حكم عليها فقط بأن تصف ، بمقتضى هذه العقيدة الثانوية المتحجرة التي تريد ألا يكون هناك شيء سوى شكل واحد فقط هو الامتل أك التعبير ، عن واقع جامد كالشيء ، ليس للكاتب عليه من سلطة إلا ما كان عن طريق فنه الذي يتمثل في تفسيق الأدلة .

لقد مارس هؤلاء الكتاب الذين لا أسلوب لهم - موبسان ، زولا ، ودوديه واتباعهم - كتابة كانت بالنسبة اليهم ملجا ومعرضا للعمليات الحرفية التي كانوا يعتقدون أنهم قد أبعدوها عن جمالية غير فعالة بشكل محض . ويعرف الجميع تصريحات موبسان حول صنعة الشكل ، وكل الوسائل والطرق الساذجة التي استعملتها المدرسة ، والتي تحولت بفضلها

الجملة الطبيعية الى جملة سطحية مرصودة للشهادة على غائيتها الادبية المحضة ، ويعني هذا ، هنا ، المجهود العملي الذي بذل من أجلها . ومعروف أن نية الفن وقصده في أسلوبية موبسان ، مقصورة على التركيب ، أما المعجم فقد تحتم عليه قبل ذلك أن يبقى دون **الادب** . ان الكتابة الجيدة - وهي منذ الآن الدليل الوحيد عن الواقعة الادبية - معناها ، بسذاجة ، تطوير لمفعول ما من مكانه ، ومنح القيمة للكلمة . دا ، معتقدة أنها تحصل من هنا على إيقاع « تعبيري » . ولكن التعبيرية خرافة : انها ليست سوى عرفية التعبيرية .

كانت هذه الكتابة العرفية دائما محل اصطفاء وتفضيل من طرف النقد المدرسي الذي يقيس ثمن النص بحكم المجهود العلمي الذي بذل فيه . الا أنه ليس هناك ما هو أكثر إثارة وجذبا -للاستطلاع من تجريب تنسيقات وتركيبات للمفاعيل مثل عامل يضع قطعة آلية دقيقة في مكانها المناسب . وما تندهرش له وتعجب به المدرسة في كتابة موبسان أو دوديه ، انما هو في نهاية المطاف دليل أدبي مفصول عن مضمونه ، يطرح الادب كـ **مقولة** ليست لها أية علاقة بلغات أخرى ، ويؤسس انطلاقا من هنا مقولية ووضوحا مثاليا للأشياء . وميما بين برولتياريا مفصولة ومطرودة من كل ثقافة وبين انتلجنسيا شرعت منذ مدة في وضع الادب نفسه موضع التساؤل ، سيجد الزبناء المتوسطون للمدارس الابتدائية والثانوية - أي البورجوازية الصغرى بصفة اجمالية - في الكتابة الفنية - الواقعية ( التي سيكتب بها قسم كبير من القصص التجارية ) الصورة الممتازة والمفضلة لادب يمتلك كل العلامات الساطعة والجلية لهويته . ولا تتمثل وظيفة الكاتب هنا في أن يبدع أكثر ، بقدر ما تكمن في اعطاء ادب يرى ( بضم الياء ) من بعيد .

استعملت هذه الكتابة البورجوازية - الصغيرة مرة أخرى من طرف الكتاب الشيوعيين وذلك لان المعايير الفنية للبروليتاريا لم تكن تستطيع لحد الآن أن تتميز وتختلف عن معايير البورجوازية الصغيرة ( زد على ذلك انها واقعة مطابقة للمذهب ) ثم لان عقيدة الواقعية الاشتراكية نفسها تفرض ، بجزئية ، كتابة عرفية مكلفة بتبليغ ، وبوضوح تام ، محتوى عاجز عن فرض نفسه دون استعمال شكل يحدده ويتوحد به . ونفهم ، إذن ، المفارقة التي تقوم الكتابة الشيوعية وفقا لها بمضاعفة أدلة **الادب** الأكبر حجما ، وبالاستمرار دون تحفظ - مع أنها أبعد ما تكون عن قطع الصلة بشكل يمكن أن نقول بصفة مجملية انه شكل بورجوازي اساسا ونموذجي ، أو كان على الاقل كذلك في الماضي - في تحمل المهوم الشكلية لفن الكتابة البورجوازي

— الصغير ( زد على ذلك أن انشاءات المدرسة الابتدائية اشاعته ورسخته لدى الجمهور الشيوعي ) .

لقد استعملت الواقعية الاشتراكية الفرنسية كتابة الواقعية البورجوازية مرة أخرى ، مؤلفة ( ممكنة ) ، بدون تحفظ ، كل أدلة الفن المتعمدة ، وهذه ، على سبيل المثال بعض الاسطر من رواية لغارودي « . . . الجذع منحني ، وهو متهاك برعونة على ملامس مرصصة الحروف ( اللينوتيب ) . . . عضلاته تترنم فرحا . . أصابعه ترقص ، خفيفة وقوية . . البخار المسمم بالاثمد . . جعل صدغيه يذقان ، وشرابينه تنبض بقوة ، وألهب قوته وغضبه ، وحماسه حتى صار أشد اضطرابا » . ونرى هنا أن كل شيء يعروض بصورة مجازية . وذلك لأنه يجب اعلام القارئ ، بثقل أن العمل « متقن الكتابة » ( ويعني ذلك أن ما يستهلكه أدب ) . وقطعا ليست هذه المجازات والاستعارات التي تلحق بكل فعل مقصود مزاج يحاول أن ينقل ويوصل خصوصية احساس ما ، وانما هي فقط علامة أدبية تحدد موضع اللغة ، مثلها تماما مثل البطاقة التي تخبر عن الثمن .

« الضرب على الآلة » « الدق » ( عندما يتحدث عن الدم ) أو « أن تكون سعيدا للمرة الاولى » حقا انها لغة واقعية ولكنها ليست لغة واقعية ، ولكي يكون هناك أدب يجب أن يكتب : « ضرب برداءة » على مرصصة الحروف ( اللينوتيب ) « الشرابين تضرب بقوة » أو « لقد عانق أول دقيقة سعيدة في حياته » . إذن لا يمكن للكتابة الواقعية أن تؤدي إلا الى التصنع أو الحذقة . كتب غارودي : « بعد كل سطر ترفع ذراع اللينوتيب النحيفة بضعة من القوالب الحرفية المتراقصة » أو أيضا « توقظ كل تربية ولادة من لمسات أصابعه جلبة فرحة في قوالب الحروف النحاسية التي تتساقط في المنزلاقات وكأنها شتاء من الايقاعات الحادة » . ان هذه الارغة Jargon الفنية هي أرغة كاثوس وماجوليين .

وبدهي أنه يجب أن نحسب للرداءة حسابها ونترك لها نصيبها . والرداءة طاغية جدا في كتابة غارودي ، أما عند أندريه ستيل Stil عاننا نعثر على وسائل وطرق أكثر كمونا واختفاء ، ولكنها لا تفلت رغم ذلك من قبضة قواعد الكتابة الفنية - الواقعية . ولا يدعي المجاز ، هنا ، أنه أكثر من روسمة تكاد تكون منمجة في اللغة الواقعية ودالة Signalant على الأدب دون غناء شديد : « صاف كماء الصخور » . « أياد مرققة parcheminées بالبرودة » الخ . . . لقد طردت الحذقة والتصنع من المعجم الى التركيب . وهكذا تولد التقطيع السطحي للمفاعيل ، كما هو ملاحظ عند موبسان الذي يفرض أدب ( « بيد واحدة رفعت ركبتيها المنطويتين » ) . ولا تعرض هذه اللغة ، المشبعة عرفية وتواضعا ، الواقع الا محصورا بين مزدوجتين ، استعملت الكلمات الشعبية والتعابير المهمة

ضمن تركيب أدبي محض . « حقا ، لقد ضجت الريح بغربة » أو ما هو أحسن من ذلك « في غمرة الريح ، كانوا يرتدون قبعات أمامية ، وطاقيات مسطحة مزحزحة فوق العيون ، وينظرون الى بعضهم بعضا بقدر غير قليل من الفضول ( والمالوف هو « بغير قليل » التي تعقب اسم الفاعل المطلق ، وهو استعمال مجهول تماما في لغة الحديث ) . ويجب ، طبعا ، ان نستثنى حالة أرغون ، لان ميراثه الأدبي مختلف تمام الاختلاف ، لقد فضل أرغون ان يصيغ كتابته الواقعية بلون خفيف من ألوان القرن الثامن عشر، مازجا الى حد ما لاكلوس بزولا .

ربما وجد في هذه الكتابة الرزينة التي يمارسها الثوريون الاحساس بالمعجز عن ابداع كتابة منذ هذه اللحظة . وربما كان هناك أيضا ، أن الكتاب البورجوازيين وخدمهم هم القادرون على الاحساس بتواطؤ الكتابة البورجوازية : ولقد كان انفجار اللغة الأدبية واقعا مترتبا عن وعي وليس عن ثورة . والاكيد ان الايديولوجية الستالينية تفرض رعب كل اشكالية حتى وعلى الاخص اذا كانت ثورية : ومجمل الكلام أن الكتابة البورجوازية تعتبر أقل خطرا من محاكمتها الذاتية . وهكذا كان الكتاب الشيوعيون وخدمهم مساندون باستماتة وثقة كتابة بورجوازية أدانها الكتاب البورجوازيون منذ مدة طويلة أي منذ اليوم الذي أحسوا فيه بأنها متواطئة ومتورطة في أضاليل ايديولوجيتهم الخاصة : أي منذ اليوم الذي صارت فيه الماركسية مبررة .

## الكتابة والصمت

ان الكتابة الحرفية ، وهي موضوعة داخل الميراث البورجوازي ، لا تزعج أي نظام ، ويمتلك الكاتب ، وهو محروم من نضالات وصراعات أخرى ، سغفاً ووجدا يكفي لتبريره وتأييده : الا وهو خلق الشكل ووضعه . واذا ما نخلى عن تحرير لغة أدبية جديدة فانه يستطيع على الأقل أن يقوم بمزايدات على اللغة القديمة ، يحملها بنيات ومقاصد ، وحذقات وتصنعا ، واشراقات ، وبكل ما هو مهجور وعتيق ، وأن يخلق لغة خصبة وبائدة . وتعني هذه الكتابة التقليدية العظيمة : أي كتابة جيد وفاليري وموتترلان ، بل حتى بروطون نفسه - أن الشكل في ثقله وغلظته ، وزينته الجوخية الاستثنائية ليس سوى قيمة متسامية عن التاريخ ، بالشكل الذي يمكن أن تكونه لغة النفس الطفوسيسية .

لقد اعتقد كتاب آخرون أنه يستحيل عليهم أن يعزموا ( بشديد وكسر الزاي ) على هذه اللغة المقدسة دون أن يمزقوها ، وهكذا لغموا اللغة الادبية ، وفجروا في كل لحظة الصفحة أو القشرة المنبعثة ، قشرة الرواسم والمعادات ، والماضي الشكلي للكاتب ، كما اعتقدوا ، وهم في خضم فوضى الاشكال .  
 ووسط صحراء الكلمات ، أنهم سيصلون الى شيء لا تاريخ له قطعا .  
 ويعثرون مرة أخرى على نضارة حالة جديدة للغة ، لكن هذه الاضطرابات والقشويشات لا تلبث ان تنتهي الى حفر أخايدهما الخاصة ، وقوانينها الخاصة ، ان **الاداب** - الرفيعة تهتد كل لغة لم تؤسس أصلا على قاعدة من الكلام الاجتماعي فقط . ولا يمكن لتخظيم اللغة وتفتيتها ، وهو يتوغل دائما الى الامام هربا من تركيبية ونحو الفوضى ، أن يؤدي الا الى صمت الكتابة . ان الاضطراب الخطي النهائي لدى رامبو (I7) أو حتى عند بعض السوراليين - الذين طوأمهم النسيان لهذا السبب بالضبط - هذا التدمير والتخريب الانفلاحي للادب يعلمنا بأن اللغة ، بالنسبة لبعض الكتاب ، تقوم في نهاية المطاف ، وهي أول وآخر منفذ للخرافة الادبية ، باعادة تركيب ما كان الكاتب يدعى أنه يهرب منه ، وبأنه لا توجد كتابة راسخة في ثوريتها ، وبأن كل صمت للشكل لا ينجو من التضييل والخداع الا عن طريق عي كامل . ويعبر ما لارميه ، وهو الى حد ما هاملت الكتابة ، جيدا عن هذه اللحظة التاريخية الدقيقة الهشة ، التي لا تتقوى فيها اللغة الادبية ولا تنتماسك الا لتتغنى بضرورة موتها . ويريد الاضطراب الخطي الطباعي عند مالارميه أن يخلق حول الكلمات التي قلت كثافتها ، منطقة خالية لا يرن فيها أبدا - لحسن الحظ - الكلام الذي تحرر من تناسقاته الاجتماعية والمذنبه . ان اللفظة - وهي مفصومة عن غلاف الرواسم المألوفة ، وعن ردود فعل الكاتب التقنية - لا تتحمل قطعا في هذه الحالة أية مسؤولية عن السياقات الممكنة كلها ، انها تقترب من فعل سريع ، فريد ، يؤكد صممه عزلة ، اذن فهو يؤكد براءة . لهذا الفن بنية الانتحار نفسها : فالصمت يشكل فيه زمنا شعريا متناسقا يحصر الكلمة بين طبقتين فيضغط عليها حتى تنفجر فتكون أقل شبيها بشظية كتابة مرموزة منها بضوء ، وفراغ ، وموت ، وحرية . ( ومعروف مالاموريس بلانشو M. Blanchot من فضل على هذه الفرضية القائلة بأن مالارميه فاعل للغة ) . هذه اللغة الملامرية ، هي أورفيوس الذي لا يستطيع انقاذ ما يحبه الا بالانخلي عنه ، ولكنه مع ذلك يلتفت اليه أحيانا ، انها **الادب** وقد جرى به حتى ابواب ارض الميعاد ، أي ابواب عالم بلا ادب ، والذي يجب على الكتاب رغم ذلك أن يحضوه الشهادة .

وهذا حل آخر ، فيما يخص نفس المجهود المبذول من أجل تخليص اللغة الادبية : وهو خلق كتابة بيضاء متحررة من كل عبودية يفرضها نظام لغوي مرسوم ومحدد . ولعل مقارنة نقترضها من اللسانيات تستطيع أن تحدد وتوضح لنا هذا الواقع الجديد : معروف أن بعض اللغويين يشبثون بين طرفي القطبية ( المفرد - الجمع ، الماضي - الحاضر ) وجود طرف ثالث ، طرف حيادي أو الطرف الصفر ، وكذلك تبدو لهم الصيغة الاشارية للفعل **l'indicatif** الموجودة بين الصيغة الفعلية الدالة على الحيرة أو الاحتمال **Subjonctif** وبين الامر ، كشكل لا صيغة له . ومع مراعاة كل النسب والفروق فإن الكتابة في الدرجة - الصفر هي في الواقع كتابة اشارية **Indicative** - أو اذا اردنا - لا صيغة ، بل يصح تمام الصحة القول بأنها كتابة صحفية ، وذلك بالضبط لان الصحافة لا تنمي صيغ التمني والامر ( يعني الصيغ المؤثرة ) . وتحتل الكتابة الجديدة الحيادية مكانها بين هذه الصرخات والاحكام دون أن تساهم في أية واحدة منها ، لانها مكونة أساسا من غيابها .

لكنه غياب تام لا يترتب عنه أي ملجأ ولا أي سر ، فلا يمكن إذن القول بأنها كتابة باردة غير متأثرة ، انها على الاصح كتابة بريئة . ويتعلق الامر هنا بتجاوز الادب ، وذلك بالركون الى نوع من أنواع اللغات القاعدية يكون في نفس الوقت بعيدا عن اللغات الحية وعن اللغة الادبية بالمعنى الدقيق .

إن هذا الكلام السفاف الذي دشنه غريب كامي ينجز أسلوبا للغياب يكاد يكون غيابا مثاليا للأسلوب ، حينئذ تتقلص الكتابة حتى تصير نوعا من الصيغة السلبية التي تنهار فيها الصفات الاجتماعية أو الخرافية اللغوية ، لصالح حالة يكون فيها الشكل حياديا أو جامدا . وهكذا يحتفظ الفكر بمسؤوليته كاملة ، دون أن يستتر أو يتغلق ثانية بالتزام ثانوي بالشكل ، ضمن تاريخ لا ينتمي اليه . وإذا كانت كتابة فلوبيير تتضمن **قانونا** ، وكتابة ملارميه تفرض صمما ، وإذا كانت كتابات أخرى : كتابة بروسست ، سيلين ، كينو ، وبريقير (I8) تنبني ، كل واحدة بطريقتها الخاصة ، على أسانس وجود طبيعة اجتماعية ، وإذا كانت هذه الكتابات يترتب عنها تغنيم في الشكل ، وتستلزم اشكالية اللغة والمجتمع ، وتحدد الكلام وكأنه شيء يجب معالجته من طرف صانع حرفي ، أو ساهر ، أو ناسخ مخطوطات ، وليس من طرف مثقف فإن الكتابة الحيادية تعثر في الواقع ، مرة أخرى على الشرط الاولى للكتابة الكلاسيكية ألا وهو : **الادواتية** . إلا أن الاداة الشكلية هذه المرة ، ليست بمسخرة بتاتا لخدمة ايديولوجية منتصرة ، ولكنها نمط وضعية يعيشها الكاتب ، انها الطريقة التي يحقق بها الصمت وجوده . وهي تفقد عن طيب خاطر كل استعانة أو لجوء الى الاناقة أو الى المحسنات ، لان هذين البعدين يدخلان الزمن من جديد في الكتابة ، أي قوة متفرعة حاملة للتاريخ .

وإذا كانت الكتابة فعلا محايدة ، وعوض أن تكون اللغة فعلا مربكا ومعيقا ،



وغير مروض ( بفتح الواو ) ، تتوصل الى حالة معادلة ( بفتح الدال ) فالادب مهزوم اذن ، والاشكالية الانسانية مستكشفة ومسلّمة بدون لون ، والكاتب يبقى الى الابد انسانا شريفا نزيها . لا يوجد لسوء الحظ ما هو اكثر خيانة من كتابة بيضاء ، فالآليات تنهيا وتقبلور في المكان نفسه الذي توجد فيه حرية اولا . وتضغط شبكة من الاشكال المقصلية اكثر فاكثر على الطراوة والصفاء الاول للحديث ، وتنبعث ثانية ، عوض اللغة غير المحددة ، كتابة . ويصير الكاتب - اثناء انضمامه الى الكلاسيكي - تابعا لاداعه الاولى فيجعل المجتمع من كتابته طريقة ويرسله سجيناً لخرافاته الشكلية الخاصة به .

## الكتابة والكلام

منذ ما ينيف على المائة سنة تقريبا ، كان الكتاب يجهلون عموما ، وجود طرق متعددة ومختلفة جدا للتكلم بالفرنسية . وحوالي سنة 1830 ، في الوقت الذي كانت فيه البورجوازية طفلة مدللة تتلهم بكل ما يوجد في حدود مساحتها الخاصة ، اي في تلك الحصة الضيقة من المجتمع التي تمنحها للبروهيميين ، وحراس العمارات واللصوص ليقترضوها ، بدأ الكتاب يدمجون في اللغة الادبية بالمعنى الدقيق القطع المجلوبة والمفترضة من اللغات الدونية شريطة ان تكون شاذة ( والتي لولا صفة الشذوذ هذه لشكلت خطرا ) . وكانت هذه الرطانات الجذابة والمثيرة تزخر في الادب دون ان تهدد بنيته . وكان بالذاك ، و ( سي ) Süe ومونني Monnier وهوو يجدون لذة في تصويب وترسيم بعض الاشكال الشديدة الغرابة والشذوذ في النطق والمفردات : مثل لهجة اللصوص الخاصة لهجة الفلاحين Patols الرطانة الالمانية ، ولهجة البوابين . ولم تكن هذه اللغة الاجتماعية ، التي هي نوع من اللباس المسرحي المعلق على جومر ، لتلزم قطعا كلية التكلم بها ، فتابعته الاهواء والانفعالات عملها من فوق الكلام .

ربما كان يجب ان ننتظر بروسست لكي يمزج الكاتب تمام المزج بين بعض الناس ولهجتهم ، والا يقدم مخلوقاته الا تحت الانواع المحضة . والحجم المكثف والملون ( بالفتح ) لكلامهم . في حين ان مذخوقات بالذاك مثلا ، يمكن تقليصها بسهولة الى علاقات القوى في المجتمع الذي يشكلون فيه ما يشبه المستبدلات الجبرية ، اما الشخصية البروستية فهي تتكثف وتتركز في ظلال وكثافة لغة خاصة ، وعلى هذا المستوى يندمج وينتظم بشكل واقعي كل وضعها التاريخي : مهنته ، طبقته ثروته ، وراثته ، وبيولوجيته

هكذا بدأ الادب يعرف المجتمع كطبيعة يمكنه دون شك أن يعيد انتاج ظواهرها . وأثناء هذه اللحظات التي كان الكاتب يتابع فيها اللغات المتكلمة ( بالفتح ) والمستعملة في الواقع ، لا لكونها جذابة ومثيرة ولكن بصفتها أشياء جوهرية تستنفذ وتستوفي كل محتوى المجتمع ، اتخذت الكتابة كموضع لتفكيرها الكلام الحقيقي الذي يقوله الناس ، لم يبق الادب عجرفة أو ملجأ ، وبدأ يتحول الى فعل اخباري واضح كما لو كان يتحتم عليه أولاً أن يدرك ويعلم تفصيلات التباين الاجتماعي في نفس الوقت الذي يعيد فيه انتاجها ، وينكلف بتقديم تقرير مباشر ، سابق لكل رسالة **Message** أخرى ، عن وضعية الناس المسجونين داخل أسوار لغة طبقتهم ، أو اقليمهم ، أو مهنتهم أو ارثهم أو تاريخهم .

وعلى هذا الاساس فإن اللغة الادبية المؤسسة على الكلام الاجتماعي لا تتخلص أبداً من مزية وصفية تحاصرهما ، لان كونية لغة ما - في الحالة الاجتماعية الراهنة ، واقع سماعي وليست واقعاً نطقياً : فداخل معيار وطني كالفرنسية نجد لغات الحديث تتباين من فئة الى فئة ، كل انسان سجين لغته : وأول كلمة يتفوه بها : خارج نطاق طبقته ، تدل عليه وتفضحه ، تحدد تمام التحديد وتعرضه مع كل تاريخه للعيان . فالانسان تقوم لغته بتقديمه مستسلماً ، تخونه حقيقة شكلية تفلت ولا تخضع لأكاذيبه المهتمة أو الجريئة الخصبة . إذن فتنوع اللغات يعمل كضرورة ، ولهذا السبب بالضبط يؤسس فاجمسة :

وهكذا انتهى الامر بتوطيد اللغة المتحدث بها ، والتي وقع تخيلها أولاً ضمن التقليد الايمائي المتلهي للغريب والمثير للعجاب ، الى التعبير عن مضمون التناقض الاجتماعي بأكمله : فالكتابة - في اعمال سيلين مثلاً - لا تخدم ، كديكور واقعي ناجح ، فكراً يكون موضوعاً بجانب تصوير طبقة اجتماعية فرعية . وانما تمثل حقيقة انغماس الكاتب وغوصه في لزوجة كثافة الوضع الذي يصفه ، ويتعلق الامر من غير شك دائماً بتعبير ، وفي هذه الحالة لا يكون الادب متجاوزاً . ولكن يجب الاتفاق على أن ادراك لغة واقعية وفهمها يشكل بالنسبة للكاتب - من ضمن كل وسائل الوصف ( لان الادب حتى الآن يريد لنفسه أن يكون ، على الاخص هكذا ) - الفعل الادبي الأكثر انسانية . ان قسماً بكامله من الادب المعاصر تعبّر عن شذرات تدق قليلاً أو كثيراً من هذا الحلم : حلم لغة أدبية تكون قد لحقت بطبيعة اللغات الاجتماعية . ( ولكي لا نضرب الا مثلاً حديثاً ومعروفاً يكفي نذكر الحوار الروائي عند سارتر ) . الا أنه مهما كان حجم نجاح هذه التصويرات فإنها ليست قطعا سوى تقليد واعادات للانتاج ، فهي كالانغماس

المؤطرة بالقاءات طويلة من كتابة كلها عرفية .

ولقد أراد كينو بالضبط أن يبين أن اسراء العدوى الكلامية في كل أجزاء الحديث المكتوب ممكنة ، كما أن اجتماعية اللغة عنده تتحكم وتقبض في نفس الوقت على كل طبقات الكتابة ومستوياتها من شكل خطي ، ومعجم وانسياب وهو أهم شيء رغم أنه أقل مشهدة والفاثا للانظار ، ويدعي أن كتابة كينو لا تقع خارج الادب ، لانها مستهلكة دائما من طرف فئة ضيقة من المجتمع . ولانها لا تحمل كونية ، ولكنها تتضمن فقط تجربة وتنسلية . ولكن على الأقل فان هذه هي المرة الاولى التي لم تعد فيها الكتابة هي الادبية . فالادب مطرود ومبعد عن الشكل : لم يعد سوى مقولة ، والادب هو ( الذي صار ) سخريه ، ان اللغة هي التي تشكل هنا التجربة العميقة . او على الاصح فان الادب قد آل ، صراحة ، الى اشكالية لغوية . والواقع أنه لا يمكن أن يكون الا هكذا .

ومن خلال ما سبق نرى المجال الممكن لانسية جديدة وهو يرتسم : اذ يحل محل الارتياح العام الذي اصاب اللغة على امتداد الادب المعاصر ، وثام ومصالحة بين كلمة الاديب وكلمة الناس . حينئذ فقط يستطيع الاديب أن يدعي أنه ملتزم تمام الالتزام . أي عندما توضع حريته الانشائية داخل شرط شفوي ، تنتهي حدوده بانتهاء حدود المجتمع وليس بانتهاء حدود غرف أو جمهور : والا فان الالتزام سيبقي دائما اسميا ، ويمكن له أن يتحمل خلاص الضمير ولكنه لن يؤسس حركة . ولانه لا يوجد فكر بدون لغة فان الشكل هو أول وآخر مطاف للمسؤولية الادبية . وبما أن المجتمع غير متصلح فيما بينه فان اللغة تنشيء ، وهي ضرورية وموجهة حتما ، للكاتب وضعا ممزقا .

## اوطوبيا اللغة

ان تعدد الكتابات واقع معاصر يفرض على الكاتب اختيارا ، يجعل من الشكل سلوكا ، ويثير اخلاقية للكتابة . ومن الآن فصاعدا ينضاف الى كل الابعاد التي كانت ترسم الابداع الادبي عمق جديد هو الشكل ، مؤلفا وحده فقط نوعا من الاولية الطفيلية للوظيفة الفكرية . ان الكتابة المعاصرة جسم عضوي حقيقي مستقل يتقوى وينمو حول الفعل الادبي ، ويزينه بقيمة غريبة عن قصده ، ويقدمه باستمرار في طرازين مزدوجين للوجود ، ويركب لمحتوى الكلمات علامات معتمة تحمل في ذاتها تاريخا ، وتواطوا أو خلاصا ثانويين ، بحيث ينضم الى وضعية الفكر قدر أو مصير اصافي ، وهو قدر ومصير الشكل ، وغالبا ما يكون مخالفا لكنه دائما مربك ومرهق .

الا أن جبرية العلامة الادبية - التي تشمل الكاتب فتجمله عاجزا عن أن يخط أية كلمة دون أن يتكلف التركيب الخاص للمغة عتيقة بالية ، فوضوية أو بالضبط في الوقت الذي يصير فيه الادب ، وهو يحطم أكثر فاكثر شرطه كاسطورة بورجوارية ، مطلوبا من طرف اعمال أو شهادات انسية أصحت التاريخ ، أخيرا وبعد أمد طويل ، في صورتها عن الانسان . وكذلك لم تعد الاصناف الادبية القديمة - المفرغة في أحسن الاحوال من محتواها التقليدي الذي كان تعبيرا عن جوهر لا زمني للانسان - فادرة على التماسك والاستمرار الا باستنادها على شكل نوعي ، ونظام معجمي أو تركيبى . وبكلمة مجملة : اللغة : ان الكتابة هي التي تتبذل كل الهوية الادبية لكتاب ما . ولا يمكن أن تكون احدى روايات سارتر رواية بالفعل الا باخلاصها لاسلوب أو نبرة مسرودة *ton récit* وزيادة على كونه متقطعا ، فهو أسلوب وضعت مقاييسه أثناء تحولات جيولوجية باكملها سابقة للرواية . والواقع أن كتابة السردى *Récitatif* هي التي تعيد ادماج مقولة **الاداب الرفيعة** في الرواية السارترية وليس مضمون هذا السرد . وأكثر من ذلك فإن الكتابة المحكية هي التي تركب من جديد - حينما يحاول سارتر أن يحطم للزمن الروائي فيعدد ويشطر سرده ليعبر عن الحضور الكلي للواقع ( في وقف التنفيذ ) - وفوق تزامن الاحداث ، زمنا واحدا ومتناسقا هو زمن الراوي الذى يتحدد صوته الخصوصي من طرف عوارض وأحداث يمكن التعرف عليها جيدا .

ويعوق هذا الصوت الخاص انكشاف تاريخ وحدة طفيلية ، ويمنع الرواية غموض ولبس شهادة من الممكن أن تكون مزيفة .

يتضح لنا مما سبق أنه يستحيل كتابة رائعة أدبية معاصرة : فالكاتب موضوع بسبب كتابته في تناقض لا حل له . فاما أن يكون موضوع التصنيف منسجما بشكل ساذج مع تواضعات الشكل ، وفي هذه الحالة لا يستجيب الادب لتاريخنا الحاضر ويبقى اصم ، وكذلك تبقى الاسطورة الادبية غير متجاوزة ، ولما ان لا يقر الكاتب بنضارة العالم الحاضر وحدائته الرحبة ولكنه لا يتوفر - من أجل التعرف عليه والاحاطة به - الا على لغة مشرقة وميتة ، يلاحظ الكاتب - عندما يجلس أمام ورقته البيضاء ، أثناء اختيار الكلمات التي يجب أن تدل صراحة على موقعه في التاريخ وتشهد بأنه يتحمل معطياته - تباينا مأساويا بين ما يعمل وبين ما يرى ، اذ يشكل العالم المدني تحت ناظره الآن طبيعة حقيقية . وهذه الطبيعة تتكلم ، وتهيئ لغات حية غير ان الكاتب مطرود منها : وعلى العكس من ذلك ، يضع التاريخ بين أنامله أداة تزيينية ومتواطئة ، كتابة ورثها عن تاريخ سابق ومختلف ، ورغم أنه لبس بمسؤول عنها فإنها وحدها التي يستطيع أن يستعملها . هكذا تولد

ماساوية الكتابة . وذلك لان الكاتب الواعي يتحتم عليه من الآن فصاعدا ان يصارع الادلة السلفية الجبارة للقادرة على كل شيء والتي تفرض عليه الادب - من سحيق ماضيها الغريب - في شكل شعائر وطقوس وليس كمصالحة ووثام .

وهكذا ، لا يخضع حل اشكالية الكتابة للكاتب ، الا في حالة التخلي عن الادب . ويقوم كل كاتب ببولد بمحاكمة الادب في نفسه . غير انه في حالة اذا ما ادانه فانه يمنحه دائما وقفا للتنفيذ يستعمله الادب في اعادة غزوه ، ومهما تفانى في ابداع لغة حرة فانها لا تلبث ان تعاد اليه مفبركة . ذلك لان البذخ لا يكون بريئا أبدا : ويتحتم عليه ان يستمر أساسا في استعمال هذه اللغة الثابتة والمنغلقة بسبب الاندفاع الهائل لكل الناس الذين لا يتكلمونها . فالكتابة اذن في مأزق ، وهو مأزق المجتمع نفسه . ان الكتاب يشعرون اليوم بذلك : فالبحث عن لا - أسلوب ، او عن أسلوب شفوي ، عن درجة صفر ، او عن درجة متكلمة ( بتشديد وفتح اللام ) للكتابة . بالنسبة اليهم انما هو اجمالا استباق لحالة اجتماعية متناسقة بكيفية مطلقة ، والغالبية تعرف انه لا يمكن ان تكون هناك لغة كونية خارج كونية العالم الخفي الملموسة ، والتي ليست أبدا صوفية رواحانية او اسمية .

ففي كل كتابة حاضرة اذن تسليم **Postulation** مزدوج : فهناك سركة انفصام وحركة حدوث وقنوم . بل ان هناك تصويرا لكل وضع ثوري يتمثل غموضه الاساسي في ان الثورة يتحتم عليها ان تستقي صورة - ترغب في امتلاكه مما تريد ان تهدمه . وتحمل الكتابة الادبية ، مثلها مثل الفن العصري بأكمله ، استيلا ب **التاريخ** وحلم **التاريخ** : فهي كضرورة تشهد وتقر تمزق اللغات ، هذا التمزق الذي يستحيل فصله عن تمزق **الطبقات** : وكحرية ، فهي ضمير هذا التمزق ، بل هي الجهود الذي يريد ان يتجاوزها . انها تحت الخطى نحو لغة معلوم بها - وهي تحس باستمرار كونها مذبذبة عزلتها الخاصة - وهذا لا يمنع من ان تكون خيالا جشعسا لسعادة الكلمات ، وسيمثل صفاء هذه اللغة ونضارتها . بنوع من الاستباق المثالي - كمال عالم آدمي جديد ، لن تكون اللغة فيه مستنلبة . ويؤسس تعدد الكتابات أدبا جديدا - في الحالة التي لا يخترع فيها هذا الاخير لغته الا لكي يكون مشروعا : وهكذا يصير الادب اوطوبيا لغوية .

نقله الى العربية محمد البكري

## هوامش وملاحظات المترجم :

1 - الكلمات التي وقع عليها التشديد في النص المعرب هي الكلمات المبسوطة في النص الاصل بحرف كبير .

2 - الكتابة المتخلقة أو المتصنعة :  
ساد هذا النوع من الكتابة في القرن السابع عشر . والمتخلقة أو التصنع **La Préciosité** ميل إلى المبالغة في التأديب وتهذيب العواطف والعادات وتنميق الكلام والتفنن فيه مع تشذيب لغته ولاسيما في اللغة الادبية ، وقد سادت هذه النزعة بين أفراد الطبقة الارستقراطية في فرنسا وتجلت بوضوح في الصالونات .

- **كورنابي** : ( 1606 - 1648 ) شاعر ومسرحي اشتهر بمسرحيته « السيد » و « سينا » و « هوراس » . يعد مؤسس المسرح الكلاسيكي بفرنسا . يهتم بوصف طابع وسجايا ابطاله الذين يفودهم حب المجد وتحفزهم العواطف « النبيلة » . أبياته كثيفة ومركزة كأنها الامثال

3 - اللسان **langue** - اللغة **langage** - الكلام **Parole**

4 - **Vaugelas** ( 1585 - 1650 ) بارون وسيد نبيل . نحوي فرنسي حاول أن يضبط قوانين « الاستعمال السليم » ، اللغة الفرنسية ، في كتابه : « ملاحظات عن اللغة الفرنسية » . ( عن لاروس يقتصر ) .

ولوميتز دو ساسي وغيرهما قد أسسوا مدارس صغيرة . وقد وضع هذا النحو لانسلو في كتابه

5 - نسبة إلى دير ( بور - رويال ) حيث كان لانسلو (1695-1615) **Lancelot** .  
الفنور العام والمقتني .

6 - فنيلون **Fénélon** : ( 1651 - 1715 ) كاتب وأسقف فرنسي من مؤلفاته « تربية البنات » و « الخرافات » و « مقامرات تليماك » ( وهذا الأخير من أوائل الكتب التي ترجمت في فجر النهضة العربية الحديثة ) ، وقد ضمنه انتقادات لحكم لويس الرابع عشر تسببت له في مضايقات ومقايب . وأدين كتابه « حكم القديسين » من طرف الكنيسة . يعتبر من العقول المتنورة التي بشرت بالقرن الثامن عشر .

6 ب - مريمي **Mérimée** ( 1803 - 1870 ) اديب فرنسي اشتهر بكتابة القصص القصيرة ( كولومبا ) و ( كارمن ) رغم أنه كتب روايات تاريخية ، ترجم بعض المؤلفات للروسية . كان متين العلاقة بالنصر و نابليون الثالث . موضوعاته رومانطيقية نطبع كتاباته ألوان الإقليمية والمحلية . تأثر في أسلوبه كثيرا بالكلاسيكيين سيما من حيث الایجاز والتكثيف .

7 - **Laclos** لاكلوس ( كودرلوس ) ضابط وكاتب ، اشتهر بكتابات « العلاقات الخطيرة » . ( 1741 - 1803 )

8 - الموضوعاتية نسبة إلى الموضوع **thématique**

9 - **Queneau** : شاعر وكاتب فرنسي ولد سنة 1903 من مؤلفاته « زازي في الميتر » ، « أحد الحياة » وله دواوين شعرية متعددة . كل نتاجه تأمل دائم وغريب في اللغة وربما توج كتاباته بـ « تمرينات أسلوبية » 1947 .

- **الاخوان غونكور** : « ادموند » و « جول » كاتبان من القرن التاسع عشر ينتميان إلى المدرسة الطبيعية ، لهما دراسات عن « الفن في القرن الثامن عشر » وروايات . اشتهرا أساسا بيومياتهما « **Le Journal** »

10 - **مالارميه** **Mallarmé** ( 1842 - 1898 ) كان ممزقا بين طلب العيش وبين للحلم الدائم « بحياة منعزلة في الشعر » ، تأثر بالرومانطيين وأعجب بأشكـال البرناسيين ، لكنه بعد كتابته لمسرحية **HERODIADE** تطور مفهومه للشعر

فصار يحلم بعمل ادبي موصود لا يفتحه « وحي الصدفة مهما كان عجيبا ومدهشا » ، ليواجه به العمم . كما كان يحلم بـ « الكتاب » الكوني الذي يجب أن يكون تركيبا لكل الفنون . أطلق النقاد عن فهم حسن أو سيء على كتاباته مصطلح « الرمزية »

11 - حرفة الاسلوب **Artisanat du style**

11 ب - **كوتييه** **Gautier** : شاعر فرنسي ( 1811 - 1882 ) تجسسى جدا للرومانطيقية وانتهى به الامر إلى أسلوب شعري غارق بالجماليات الشكلية (Emaux et Camées)

نقدية

- 12 - **G. Flaubert** **فلوبيير** ( 1821 - 1880 ) من مؤلفاته « مدام بوباري » و « سلامبو » ، كان يهتم بصنعة الأسلوب واتقانه ويريد أن يعطي صورة موضوعية للواقع ، غير أن أسلوبه لم يتخلص من شوائب رومنتيكية ، وقد نترجم قولته التالية الشيء وقد نترجم قولته التالية الشيء الكثير : « أن تكون جميلا وحوشا موشومين منذ سوفوكل ، فهذا جائز . ولكن هناك شيئا آخر في الفن غير استقامة الخطوط وصقل الأديم والسطوح . فتشكيلية الأسلوب ليست بأكثر راحة من الفكرة بأكملها . . . . . اننا نمثل أشياء كثيرة ولكننا لا نقدر على قهر كاف من الاشكال . . . . . » ( من « مقدمة لحياة الكاتب » )
- **P. Valéry** **فاليري** ( 1871 - 1945 ) اتصل بملاميه عن طريق شاعر آخر أصدر شعاره الأولى ودراسيتين ، ثم صمت عشرين عاما ، لكن النجاح الذي لاقى صدور أشعاره الأولى من جديد شجعه على معاودة لعبة الكتابة . هذه اللعبة التي كان يكرها ربما تدلنا . فنشر « **Charmes** » و « المقبرة البحرية » وغيرها ، وصار عضوا في الأكاديمية واستأذنا للشعر في الكوليج دو فرانس .
- 13 - **Croisset** **كرواسيه** كاتب فرنسي ( 1877 - 1937 ) له مسرحية « كروم السيّد » .
- 14 - من شخصيات وأبطال روايات فلوبيير .
- 15 - **الغريغوري** : نسبة الى القديس البابا غريغوار الأول ( القرن السابع ) . الذي يوعز اليه تقنين الانشاد والغناء الدينيين ووضع طقوس دينية مشددة باسم الاصلاح .
- 16 - **موبسان** كاتب فرنسي ( 1850 - 1893 ) شجعه فلوبيير على الكتابة فكتب مجموعات من القصص والحكايات الواقعية التي فيها حياة الفلاحين النورمانديين ونماذج من البورجوازية الصغرى ، موضوعاته الأساسية هي المغامرات الغرامية والهوس الجنوني من مؤلفاته : ( منزل تلي ) و ( هورلا ) . . . . .
- **Daudet** **دوديه** : كاتب فرنسي له روايات مثل ( سافو ) واشتهر بقصصه القصيرة والحكايات مثل ( حكايات الاثنين ) كان على اتصال وثيق بالمدرسة الطبيعية ولكنه مع ذلك استطاع أن يمزج بين الفانتازيا والوصف الواقعي للحياة اليومية ، ان كتابة موبسان ودوديه وزولا وهيجو كانت هي الأكثر انتشارا في الكتب المدرسية حتى الخمسينات من هذا القرن .
- **E. Zola** **إ. زولا** : كاتب فرنسي 1890 - 1902 مؤسس المدرسة الطبيعية له روايات وكتابات نقدية ذاتمة .
- 17 - **A. Rimbaud** **عاشي** حياة مضطربة كلها مغامرات وتشرد بداها في السادسة عشرة من عمره كتب خلالها أهم مقطوعاته الشعرية . كان صديقا لفولير . عمل مدة على أن يكون « متنبئا » لكي يصل الى الواقع الشعري من مؤلفاته « اشراقات » و « فصل في الجحيم » ، يزد من أكثر شعراء القرن 19 « معاصرة » .
- 18 - **M. Proust** **م. بروت** ( 1871 - 1922 ) كاتب ومترجم وباحث . وتشكل روايته : في البحث عن الزمن الضائع تطبيقا للفكرة القائلة بأن حصف العمل الأدبي هو العثور على العالم الخالد عالم للتامل العقلي والفن ، وذلك من أجل تجاوز جريان الحياة اليومية المبتذلة .
- **L. F. Celine** **ل. ف. سيلين** كاتب فرنسي ( 1894 - 1961 ) من مؤلفاته « رحلة في نهاية الليل » و « الموت بالسلف » ، يمتاز بأسلوبه الدارجي المتفكك .
- **Prévert** **شاعر فرنسي** توفي مؤخرا عرف بأشعاره الشعبية من مجموعات « أقوال » ، « مشاهد » ، « الخ » . . . . .
- 19 - **E. Süe** **إ. سوي** ( 1804 - 1857 ) كاتب فرنسي ألف روايات طويلة يستهدف فيها إثارة العواطف الانسانية .
- 20 - **Monnier** **كاريكاتوري** وكاتب فرنسي أبدع شخصية **جان بريدهوم** كنموذج للبورجوازية الوقور الاحمق ،

## تعريف ومعجم المصطلحات

- **Mécanisme** : آلية
- **Automatisme** : آلية
- **Flaubertisation** : فليبرة
- **Compagnonnage Corporation** : جمعية مهنية
- **Poétique** : دراسة الوظيفة اللغوية التي يصير بها إنتاج لغوي ما فنا ، والدراسات الانشائية يمتزج فيها الدرس اللغوي وتحليل الأدب وتستخدم كذلك من البلاغة .
- **Style** : الأسلوب إذا كان اللسان **langue** : مجموعة من الكتابات السابقة يشترك فيها كل كتاب عصر ما . وهذا يعني أنها مثل طبيعة تعبر بأكملها من خلال كلام الكاتب دون أن تعطيه رغم ذلك أي شكل بل أنها لا تغنيه ( ) بارت ( فان الأسلوب ) يكاد يكمن في ما وراء الأدب على شكل صور أو معجم يولد من جسم وماضي الكاتب ليصير شيئا غشنا آليات فن الكاتب ، والأسلوب لا يختار ( يضم الباء ) وإنما يفرض نفسه .
- **أما الكتابة فهي توجد في ملتقى العمودي ( وهو الأسلوب ) والافقي ( وهو اللسان ) وتشكل لحظة اختيار وحرية وتضامن تاريخي . ولها تاريخ هو تاريخ علاقاتها بالتاريخ . وهي ملائمة لمعيار موضوع نحو ( بوررويال ) وطويل انتماء إلى طبقة ، ويرى المؤلف أن الكتابة قد مرت ، في فرنسا ، بثلاثة مراحل :**

  - (1) المرحلة التي كانت فيها موضوعا لنظرة .
  - (2) المرحلة الثانية وقد صارت فيها موضوع عمل .
  - (3) أما المرحلة الثالثة فقد صارت فيها هدفا للقتل . وقد صارت الآن في مرحلة الغياب وهي مرحلة كتابات الدرجة الصفر أو الكتابة الحياتية .

- **écriture blanche** : الكتابة البيضاء أو الكتابة الشكلية وهي كتابة حياتية بدون مثال
- **signifiant** : الدال
- **signe (s)** : الدليل والادلة
- **signaler** : يدل ويشير . إذا كان الكاتب يعطي لكلمة **signifier** معنى التواصل فقط فانه يعطي لكلمة **signaler** معنى سيميولوجيا جنيفيا ( علم الادلة ) وسيوضح ذلك أكثر في كتبه التي نشرها بعد هذا الكتاب وتعميقه لهذه المفاهيم وتطويره لها الب ضد العلماء ، البورجوازيين المكلفين في إطار العلوم الانسانية بحراسة الادلة وتعميقها لانه عرّى ما في اللغة والادلة الاخرى من اختلافات وايديولوجيات
- **langage réel** = لغة واقعية **langage réaliste** : لغة واقعية
- **Travaillé** : مصنوعة من الصنعة الادبية واتقان الاساليب حسب معايير معينة



# البنية ، الدليل ، اللعبة ، في حديث العلوم الانسانية

جاءك ديريدا

لعل شيئا ما قد حدث في تاريخ مفهوم البنية ، ويمكن تسمية هذا الشيء ، « حدثا » ، لو لم تكن هذه الكلمة تجلب معها حمولة من المعنى . حمولة تتمثل وظيفة الضرورة البنائية - أو البنيوية (I) - بالضبط في اختزالها أو التشكك فيها ، ونفسه ، رغم ذلك ، « حدثا » ، ولنستعمل هذه الكلمة ، بحذر وتحفظ ، بين مزدوجتين . فما هو هذا الحدث ؟ انه سيتخذ شكلا خارجيا كذلك الذي يكون للقطيعة والتكرار (2) .

وسيكون من السهل تبليان ان لمفهوم البنية ولكلمة بنية نفسها عمر المجال المعرفي (3) أي مجال معرفة العلم والفلسفة الغربيين ، وانهما يعلمان جذورهما في أرض اللغة العادية ، ومن عمق أرض هذه اللغة سيأخذهما المجال المعرفي ليعود بهما الى نفسه خلال نقل استماري . ومع ذلك فان البنية ، أو على الاصح الخاصية البنيوية للبنية (4) قد وجدت نفسها دائما - وحتى وقوع الحدث الذي اريد ضبطه وتعيينه - محيدة مبطولة المفعول ومختزلة رغم انها كانت تباشر عملها باستمرار : وذلك بفعل حركة كمنت في اعطائها مركزا ، وفي اعادتها الى نقطة حضور والى أصل ثابت ، وكانت وظيفة هذه المركز تنحصر اساسا في العمل على ان يقوم قيدا بتنظيم البنية بانها ، ما يمكن ان نسميه بـ لعبة (5) البنية ، ولم يكن هذا المركز مقتصر فقط في وظيفته ، على توجيهه ، وتوازن وتنظيم البنية - اذ لا يمكن في الواقع التفكير في بنية غير منظمة . ان مركز بنية ما - وهو يوجه وينظم تماسك النسق - يسمح دون شك بلعبة العناصر داخل الشكل الكلي . وما تزال البنية المحرومة من أي مركز - حتى اليوم - تمثل اللامتصور واللامعقول نفسه .

ورغم ذلك فالمركز أيضا يوقف اللعبة التي يفتتحها ويجعلها ممكنة . وبوصفه مركزا فهو النقطة التي يستحيل فيها استبدال المضايمين والعناصر والكلمات . ففي المركز يمنع تبادل أو تحويل العناصر ( التي يمكن لها من جهة أخرى ان تكون بنيات مدرجة في بنية واحدة ) أو على الأقل بقي

ذلك ممنوعا بصفة دائمة ( واستعمل هذه الكلمة عن قصد ) . اذن لقد كان الاعتقاد الشائع باستمرار هوان المركز - وهو فريد حسب التعريف - يكون ( بتشديد الواو وكسرها ) في البنية هذا الذي لا يخضع للبنية . وهو نفسه يتحكم في البنية . لهذا - فالنسبة لفكر كلاسيكي عن البنية - يمكن أن يتم الحديث عن المركز ، وبشكل مفارق ، داخل البنية وخارجها . انه في مركز المجموعة ومع ذلك فان مركز المجموعة يوجد في موضع آخر ، لان المركز ليس تابعا لها . والمركز ليس هو المركز . ان مفهوم البنية الممركزة متماسك بشكل متناقض ، رغم انه يمثل التماسك كله ، ويمثل وضع وشرط المجال المعرفي كفلسفة أو كعلم . وكما هي الحالة دائما فان التناقض الموجود داخل التناقض يعبر ، عن قوة الرغبة . ومفهوم البنية الممركزة هو في الواقع مفهوم لعبة مؤسسية ( بفتح وتشديد السين الاولى ) . ومكونة انطلاقا من ثبوت مؤسس ( بكسر وتشديد السين الاولى ) ، ويقين مطلق يعتبر هو نفسه خارجا عن اللعبة . وانطلاقا من هذا اليقين يمكن التحكم في القلق الذي ينشأ دائما عن شكل من أشكال التورط في اللعبة والانفعال التام بها ، وعن حالة كحالة الشروع في اللعبة . وتأسيسا على ما نسميه اذن بالمركز وهو الذي يتقبل بلا مبالاة - وذلك بفعل مقدرته على أن يكون في الخارج بقدر ما هو في الداخل - أسماء الاصل والنهاية ، آرش **arche** أو تيلوس **telos** نجد أن الاعادات والاستبدالات ، والتحويلات والتبادلات دائما مأخوذة ومحصورة داخل تاريخ المعنى - الذي يمكن دائما أن نوقظ أصله أو نحس ونستيق نهايته في شكل الحضور ، أي تاريخ دون زيادة . ولهذا السبب بالضبط يمكننا القول بأن حركة كل حفرية (6) كحركة كل أخروية (7) متواطئة مع هذا الاختزال ، أي اختزال الخاصية البنوية للبنية ، وتحاول دوما أن تفكر في هذا الاختزال انطلاقا من حضور مملوء ، وخارج عن اللعبة .

وإذا كان الامر حقا على هذا الشكل وجب التفكير اذن في كل تاريخ مفهوم البنية - قبل القطيعة التي نتحدث عنها - في شكل سلسلة من الاستبدالات : استبدال مركز بمركز ، وفي شكل ترابط لتحديدات المركز ، ويتقبل هذا الاخير وبشكل منظم - اشكالا أو أسماء مختلفة . وسيكون حينئذ تاريخ الميتافيزيقيا - كتاريخ الغرب - تاريخا لهذه الاستعارات والكنايات . وسيكون الشكل الاصلي له هو تحدد الكائن كحضور ، بكل ما لهذه الكلمة من معان - واعتذر لكم عن كوني قليل التوضيح وكثير الايجاز ، والسبب أنني أريد أن أصل بسرعة الى الموضوع الرئيسي . ويمكن أن نوضح كيف أن كل أسماء الاساس والمبدأ أو المركز ، قد عينت دائما لا لا متغير حضور (**cussia, energia, telos arche, eidos**) ( جوهر ، وجود ماعية ، ذات ) ، ، **aletheria** ، المارقة الوعي ، الله ، الانسان

يمكن أن يكون حدث القطيعة ، التمزق الذي أسرت اليه في البداية ، قد وقع في الوقت الذي ، من الممكن ، أن تكون بنية البنية قد بدأت فيه تخضع الى الفكر ، أي بدأت تستعاد وتتكرر ، ولهذا قلت ان هذا التمزق كان إعادة بكل ما للكلمة من معان . ومنذ تلك اللحظة تحتم التفكير في لقانون الذي يتحكم ، بشكل من الاشكال ، في رغبة المركز في تكوين البنية ، وفي عمالية الاعناء (8) التي تنسق انتقالاته واستبدالاته لقانون الحضور المركزي ، غير أنه حضور لم يسبق له أن كان هو نفسه ( مطابقا لذاته ) بل كان دائما منفيا خارج نفسه في المستعاض به . ان البديل لا يستعاض به عن شيء سبق أن وجد قبله بشكل من الاشكال . ومنذ هذه اللحظة بدأ التفكير - دون شك - في عدم وجود مركز ، واستحالة التفكير فيه ضمن شكل ما يدعى حضوره ، وفي عدم وجود مكان طبيعي له . وفي أنه لم يكن مكانا ثابتا ومحددا ، وانما كان وظيفة ، بمعنى نوعا من اللامكان الذي نتلاعب فيه استبدالات الأدلة الى ما لا نهاية . وهذه هي اللحظة التي تحتل فيها اللغة وتغزو الحقل الاشكالي الكوني ، وهي اللحظة التي يصير فيها الكل حديثا ، عند غياب مركز أو أصل ، على شرط أن نتفاهم حول هذه الكلمة ، أي نظاما لا يمكن قطعا أن يكون فيه المدلول المركزي ، سواء كان أصليا أم صوريا ، حاضرا خارج نظام من التباينات . ان غياب مدلول متسام أو صوري يوسع الى ما لا نهاية مجال ولعبة الاعناء .

أين وكيف حدث هذا التحول في المركز كفكر لبنينة البنية ؟ قد يكون هناك شيء من السذاجة في الرجوع - من أجل تعيين هذا الحدث - الى حدث أو مذهب أو اسم مؤلف . لان هذا الحدث ينتمي دون شك الى عصر بأجمعه هو عصرنا ، لكنه سبق أن كان دائما يعلن عن نفسه ويعمل . وإذا اردنا ، ولو على سبيل الإشارة ، أن نختار بعض « أسماء الاعلام » وأن نذكر أسماء مؤلفي الاحاديث التي وقع فيها هذا الحدث بشكل اشد قربا من صياغته الأكثر راديكالية ، تحتم علينا بلا ريب أن نذكر النقد النيتشوي للميتافيزيقا ، ومفاهيم الكينونة ، والحقيقة التي حلت محلها مفاهيم اللعب والتأويل والدليل ( الدليل بدون حقيقة حاضرة ) ، وأن نذكر النقد الفرويدي للشعور ( الحضور لذاته ) ، يعني نقد الوعي ، والذات ، والهوية في ذاتها (9) والاقتراب أو الملكية لذاتها ، وبشكل أكثر راديكالية تحطيم هايدجر للميتافيزيقا ، وللاهوت الوجود ، ولتحديد الكائن كحضور . غير أن كل هذه الاحاديث المحطمة والهدامة وكل ما يشبهها محصورة فيما يشبه الدائرة ، وهي دائرة فريدة تصف شكل علاقة التاريخ بالميتافيزيقيا ، وتحطيم تاريخ هذه الاخيرة : لا معنى بقاءا للاستغناء عن المفاهيم الميتافيزيقية ، من أجل زلزلة الميتافيزيقيا ، اننا لا نتوفر على أية لغة - ولا على أي نظم (10)

أو معجم - يمكن أن تكون غريبة عن هذا التاريخ ، كما لا يمكننا أن نضوع أي اقتراح هدام ، لم يكن قد سبق أن تسلسل إلى شكل ، ومنطق ، أو إلى الفرضيات الضمنية لهذا الذي يريد أن يجادل به ويعترض عليه . ولنضرب مثلاً ، من ضمن أمثلة كثيرة غيره : تدخل ميتافيزيقيا الحضور بفضل مفهوم **الدليل** ، غير أنه انطلاقاً من اللحظة التي نريد فيها أن نبين - وكما أشرت إلى ذلك منذ قليل - بأنه لا يوجد أي مدلول متسام وصوري أو ذي امتياز ، وبأنه منذ الآن لا يبقى لمجال أو لعبة الاعناء حد ، يتحتم علينا أن نرفض حتى مفهوم وكلمة دليل ، ولكن هذا ما لا نستطيع فعله ، لأن دلالة « الدليل » قد فهمت دائماً وحددت في إطار معناه كدليل - ل ، دال يحيل إلى مدلول ، ودال مختلف عن مدلوله . وإذا ما طمسنا الاختلاف الجذري بين الدال والمدلول رجب نبذ كلمة الدال نفسها كمفهوم ميتافيزيقي . وعندما يقول ليفي ستروس في مقدمة النيبء والمطبوخ بأنه « حاول تجاوز تعارض المحسوس مع المعقول وهو - ( ب ) - موضع دفعة واحدة على مستوى الأدلة » فإن ضرورة هذه الحركة وقوتها وشرعيتها لا تستطيع أن تنسينا عجز الدليل في ذاته عن تجاوز هذا التعارض بين المحسوس والمعقول . أنه محدد من طرف هذا التعارض : من جهة إلى أخرى وعبر مجموع تاريخه . ولم يعيش إلا بفضل وبفضل نظامه . لكن لا يمكننا التخلص من مفهوم الدليل ، ولا نستطيع التخلي عن هذا التواطؤ الميتافيزيقي دون التخلي ، في نفس الوقت ، عن العمل النقدي الذي نقوده ضده ، ودون محو الاختلاف في تطابق المدلول مع ذاته ، وهو مدلول يختزل في ذاته داله أو يطرده ، ببساطة خارج ذاته ، وهو نفس الشيء في آخر المطاف . لأنه توجد طريقتان غير متوافقتين لمحو الاختلاف بين الدال والمدلول : أحدهما الطريقة الكلاسيكية التي تتمثل في اختزال أو تحويل اتجاه الدال : أي إخضاعه ، في النهاية ، الفكر ، والطريقة الثانية هي هذه التي نقودها ضد السابقة ، وتتمثل في وضع النسق الذي يعمل ضمنه الاختزال السابق ، موضع التساؤل : وقبل كل شيء تعارض المحسوس مع المعقول . وذلك لأن المفارقة هي أن الاختزال الميتافيزيقي للدليل كان في حاجة إلى التعارض الذي يختزله . وبقیم التعارض نسقاً مع الاختزال . وما نقوله هنا عن الدليل يمكن أن يمتد لكي يشمل كل المفاهيم وكل جمل الميتافيزيقيا ، وعلى الخصوص الحديث عن « البنية » . غير أن هناك أشكالاً متعددة للسقوط في هذه الدائرة . وكلها أشكال تكون ساذجة وتجريبية ومنهجية إلى حد ما وقريبة من الصياغة : صياغة هذه الدائرة . وهذه الاختلافات هي التي تفسر تعدد الاحاديث الهدامة وانعدام الاتفاق بين القائمين بها . ولقد عمل مثلاً كل من نيتشه وفرويد وهايدجر ضمن المفاهيم الموروثة عن الميتافيزيقيا ، غير أن كل اقتراض محدد يجلب إليه كل الميتافيزيقيا . لأن هذه المفاهيم ليست بعناصر ولاذرات ، ولأنها

ماخوذة ضمن نسق وتركيب . اذن فهذا هو الذي يمكن هؤلاء المحطمين من ان يهدموا بعضهم بعضا . ويمكن هايدجر مثلا من ان يتمتع في نيتشه بقدر كبير من الوضوح والتماسك ، وبأقل قدر من سوء النية والجهل ، كآخر ميتافيزيقي وآخر « أفلاطوني » . ونستطيع ان نتعاطى لهذا التمرين فيما يخص هايدجر نفسه وفرويد أو بعض الآخرين . وليس هناك اليوم من تمرين أكثر شيوعا منه .

فماذا اذن عن هذه الخطاطة الشكلية ، سيما حين نلقت الى جانب ما يسمى بـ « العلوم الانسانية » ؟ ويحتل أحد تلك العلوم هنا مكانة مقارزة دون شك . انها الانثولوجيا ( علم السلالات ) ، ويمكننا في الواقع ان نعتبر ان علم السلالات لم يستطع ان يولد كعلم الا في اللحظة التي استطاع ان يحدث فيها تحول في المركز : أي في اللحظة التي تميزت فيها الثقافة الاوربية ، وبالتالي تاريخ الميتافيزيقيا وتاريخ مفاهيمها ، ولانها طردت من مكانها فقد نوجب عليها آنئذ الاقتلاع عن اعتبار نفسها ثقافة مرجعية . وليست هذه اللحظة - قبل كل شيء - لحظة للحديث الفلسفي أو العلمي ، ولكنها أيضا لحظة سياسية واقتصادية وتقنية الخ . . . ويمكن القول بكل ثقة واطمئنان بأن لا عرضي ولا فجائي في ان يكون نقد العرقية (II) - شرط علم السلالات - منهجيا وتاريخيا معاصرا لهدم تاريخ الميتافيزيقيا . وكلاهما ينتميان لعصر واحد ، وللعصر نفسه .

غير ان علم السلالات ، ككل علم ، يحدث في عنصر الحديث ، وهو قبل كل شيء علم حديث ، يستعمل - ولو على مضض - مفاهيم التقليد أو العادة . والنتيجة أنه سواء أراد عالم السلالات ام لم يرد - اذ لا يتعلق الامر بقرار من عنده - فانه يستقبل في حديثه مقدمات من العرقية ، في الوقت نفسه الذي يشجبها فيه . وهي ضرورة لا يمكن التغلب عليها وقهرها ، كما أنها ليست احتمالا تاريخيا ، ويجب تأمل كل مستتبعاتها ، ولكن اذا لم يستطع أي شخص ان يفلت منها ، واذا لم يكن أي شخص مسؤولا عن الاستسلام لها ولو بأقل قدر ممكن ، فهذا لا يعني ان لكل أشكال الانقياد والخضوع اليها نفس القدر من التلاؤم والفعالية . وربما كانت نوعية وخصوبة حديث ما تقاس بالصرامة والدقة النقدية التي وقع بها التفكير في هذه العلاقة بتاريخ الميتافيزيقيا وبالمفاهيم الموروثة . ويتعلق الامر هنا بعلاقة نقدية بلغة العلوم الانسانية ، وبمسؤولية نقدية للحديث . كما ان المقصود هنا هو وضع مشكل قانون حديث يقتض من الموروث المواد الضرورية لتحطيم هذا الموروث نفسه . ويجب ان يوضع هذا المشكل بشكل واضح ومنهجي . والمشكل هنا مشكل اقتصاد واستراتيجية .

وإذا تفحصنا الآن نصوص كلود ليفي - ستروس ، كمثال ، فليس فط بسبب الامتياز المعطى اليوم لعلم السلالات من دون العلوم الانسانية الاخرى . . وليس ذلك حتى لكون الامر يتعلق هنا بفكر له وزنه الثقيل الذي تنوء به وضعية النظرية المعاصرة . ولكن بالضبط لان اختيارا ما قد اعلن نفسه في عمل ليفي ستروس ولان مذهبا معيناً قد تبلور فيه بشكل جلي تقريبا ، سواء فيما يخص هذا النقد للغة أو فيما يخص هذه اللغة النقدية في العلوم الانسانية .

لنتابع هذه الحركة في أعمال ليفي - ستروس وسنختار كخيوط رابط من صمن خيوط أخرى ، تعارض : الطبيعة / الثقافة . ورغم كل التجديدات والتعديلات والتجسيمات التي حدثت لهذا التعارض فهو وراثي في الفلسفة . انه أقدم من افلاطون وله على الأقل عمر السفسطائية . ولقد تعاقبت وتناوبت منذ تعارض **Physis/techne, Physis/Nomos** حتى وصلت الينا عن طريق سلسلة تاريخية كاملة تجعل « الطبيعة » في تعارض مع القانون والتأسيس ، ومع الفن ، ومع الصناعة ، ولكنه يضعها أيضا في تعارض مع الحرية ، والاعتباط ، والتاريخ ، والمجتمع ، والروح . . . الا أن ليفي ستروس ، منذ مقدمة كتابه الاول ( **البنيات الاصلية للابوية** ) نجده يعبر في نفس الوقت عن ضرورة استعمال هذا التعارض ، وعن استحالة اعتباره وتأكيد . وينطلق في البنيات من هذه البديهية أو هذا التعريف : ما هو كوني وتلقائي ينتمي الى الطبيعة ولا يكون خاضعا ولا تابعا لاية ثقافة خاصة أو أي معيار محدد . وعلى العكس من ذلك ، ينتمي الى الثقافة كل ما هو خاضع وتابع لنسق من المعايير المنظمة للمجتمع ، والقادرة اذن على التنوع من بنية اجتماعية الى الاخرى . وهذان التعريفان من نمط تقليدي . لكن ليفي ستروس يلاقي منذ الصفحات الاولى من **البنيات (12)** - وهو الذي بدأ يشيع ويؤكد هذه المفاهيم - ما يسميه **بالفضيحة** : يعني شيئا لا يسمح ولا يتحمل بتاتا تعارض الطبيعة / الثقافة بالشكل الذي استلمت به ، ويبدو أنه يتطلب في نفس الوقت محمولات الطبيعة ومحمولات الثقافة . وهذه الفضيحة هي **منع الجماع المحرم** . ومنع الجماع المحرم كوني . وبهذا المعنى يمكن أن نقول انه طبيعي ، ولكنه أيضا تحريم ونظام معايير وممنوعات ، وبهذا المعنى الثاني ( يجب أن نقول انه ثقافي . لنقل اذن أن كل ما هو كوني عند الانسان تابع لنظام الطبيعة ، ومتصف بالتلقائية ، وان كل ما هو في حاجة لمعيار ينتمي الى الثقافة ، وينطوي على صفات النسبية والخصوصية . وهكذا نجد أنفسنا - اذن - متجابهين مع واقعة ، أو على الاصح ، مجموعة من الوقائع التي ليست ببعيدة عن الظهور بمظهر الفضيحة حسب التعريفات السابقة : لان منع الجماع المحرم - يمثل دون أدنى لبس ، وبشكل متماسك وموحد - الطابعين الذين تعرفنا فيهما على الصفات المتناقضة لنظاميين

خصوصيين : انه يشكل قانونا ، ولكنه قانون يمتلك وحده دون باقي القوانين الاجتماعية ، وفي الوقت نفسه طابع الكونية ، ( ص 9 ) . وبدهي انه لا فضيحة الا داخل نظام من المفاهيم يعتمد التباين بين الطبيعة والثقافة . ان ليفي - ستروس وهو يفتتح عمله على عامل منع الزواج المحرم يحتل النقطة التي يجد فيها هذا الاختلاف نفسه ممحوا أو موضوع نزاع . هذا الاختلاف الذي اعتبر دائما شيئا بديهيا ، لانه منذ الوقت الذي يرفض فيه منع الجماع المحرم ان يكون موضوع تفكير في اطار تعارض الطبيعة / الثقافة ، لا نستطيع القول بانه واقعة فاضحة ، ونواة تعقيم داخل شبكة من الحلولات الشفافة ، انه ليس فضيحة نلقتها ونعرض اليها داخل حقل المفاهيم التقليدية ، ولكنه الشيء الذي ينجو من هذه المفاهيم ، ويسبقها يقينا ، ويكون بكل تأكيد كشرط امكانياتها . وربما امكن القول بان كل الموهومية الفلسفية التي تقيم نظاما مع تعارض الطبيعة / الثقافة ، مصنوعة من اجل ان تترك في نطاق اللا مفكر فيه الشيء الذي يجعلها ممكنة . يعني اصل تحريم الجماع المحرم .

لقد عرض هذا المثال بسرعة ، وهو ليس الا مثالا من بين امثلة اخرى كثيرة ، ولكنه يبين لنا ان اللغة تحمل في ذاتها ضرورة نقدها الخاص . غير ان هذا النقد يمكن ان يجري حسب نهجين ، وحسب « طريقتين » ، ففي الوقت الذي يبدأ فيه الاحساس بنهاية تعارض الطبيعة / الثقافة تثور فينا رغبة مسالة تاريخ هذه المفاهيم بشكل منهجي وصارم . انها خطوة أولى . ولا يمكن ان يكون تساؤل منهجي وتاريخي كهذا لا عملا فيلولوجيا ( اشتقاقيا ) ولا عملا فلسفيا بالمعنى التقليدي لهذه الكلمات ، وليس القلق والحيرة بسبب المفاهيم المؤسسة لتاريخ الفلسفة كله ، والعمل على تفكيكها أو ابطالها ، فيا ما يعمل الفيلولوجي أو المؤرخ الكلاسيكي للفلسفة ، ولكن بدون شك - رغم المظهر الخارجي - الطريقة الأكثر جراءة من أجل التخطيط لخطوة خارج الفلسفة . ان الخروج « خارج الفلسفة » أشد صعوبة مما يتصور - عموما - هؤلاء الذين يعتقدون انهم نقدهم منذ فترة طويلة وبيسر مبالغ فيه ، وهم عموما غارقون في الميتافيزيقيا بمجموع النص الذي يدعون انهم خلصوه منها .

اما الاختيار الآخر - واعتقد انه يطابق بصورة افضل طريقة ليفي - ستروس - فانه ، لاجل تبادي ما في البادرة الاولى من عقم ، يتمثل ، ضمن نظام الاكتشاف التجريبي ، في المحافظة على كل هذه المفاهيم القديمة التي يعتبرها أدوات لا تزال نافعة ، مع ابطال وانتقاد حدودها وطاقاتها هنا أو هناك . ولا يمكن اعطاؤها بقاتا قيمة الحقيقة ، ولا أي حلول صارم ودقيق لكننا مستعدون للتخلي عنها متى أتاحت فرصة لذلك ، وظهر أن هناك أدوات أخرى أكثر ملاءمة . وفي انتظار هذه الفرصة ، سنستغل فعاليتها

النسبية ، ونستخدمها في تحطيم الآلة القيمة التي تنتمي إليها هذه المفاهيم وتكون أجزاءها . على هذه الشاكلة تنتقد لغة العلوم الانسانية نفسها . ويعتقد ليفي - ستروس أنه قادر على فصل **المنهج** عن **الحقيقة** ، ووسائل المنهج عن المدلولات الموضوعية التي تستهدفها . ويمكن أن نقول تقريبا أنها أولى تأكيدات ليفي - ستروس ، ولكنها على كل حال أولى كلمات **البنيات** : « لقد بدأنا نفهم أن التمييز بين حالة طبيعية وحالة اجتماعية ( ونقول اليوم عن طيب خاطر : حالة طبيعية وحالة ثقافية ) يقدم ، لانعدام مدلول تاريخي مقبول ، قيمة تجرر تمام التبرير استعمالها من طرف علم الاجتماع انماصر ، كوسيلة منهجية » .

وسيبقى ليفي - ستروس وفيا لهذا المقصد المزوج دائما : الإبقاء على هذا الذي ينتقد فيه قيمة الحقيقة ، والحفاظ عليه كوسيلة .  
**من جهة** سيتابع في الواقع نزاعه وجداله لقيمة تعارض الطبيعة / الثقافة . وبعد أكثر من ثلاث عشرة سنة من **البنيات** نجد **الفكر التوحش** يكون صدى أميناً للنص الذي قرأت منذ قليل : « أن التعارض بين الطبيعة والثقافة ، والذي سبق أن أكدنا عليه ، يبدو لنا أنه يعطي اليوم قيمة نهائية على الاخص . وليست هذه القيمة النهائية متأثرة بانعدام القيمة الانطولوجية ، وهذا ما يمكن أن يقال لو لم نكن نحذر هنا من هذا المعنى : « ألا تكن اذابة انسانيات خاصة في انسانية عامة ، وهذه العملية الاولى تثير محاولات أخرى . . . تفرض على العلوم المحضة والطبيعية : إعادة ادماج الثقافة في الطبيعة ، وأخيرا ادماج الحياة في مجموع الشروط الفيزيائية - الكيماوية » ( ص : 327 ) .

ومن جهة أخرى ، يعرض - ودائما في **الفكر التوحش** - تحت اسم الترميق (I3) ما يمكن أن نسميه بحديث هذا المنهج . يقول ليفي ستروس أن المرق هو ذلك الذي يستعمل « الأدوات المتوفرة » أي الوسائل والأدوات التي وجدت مسبقا ، ولم توضع خصيصا للعملية التي نستعملها فيها ، وإنما نحاول أن نكيفها ، بشكل من الأشكال ودون منهج ، حسب ما تتطلبه هذه العملية . غير أننا لن نتردد مطلقا في استبدالها كلما دعت الضرورة لذلك ، ولا في تجريب العديد منها دفعة واحدة ، ولو كان أصلها وشكلها متناقضين الخ . . . يوجد إذن في شكل الترميق نقد للغة . بل أن البعض استطاع أن يقول بأن الترميق هو اللغة النقدية نفسها : وافكر الآن في نص ج جينيت **البنيوية والنقد الأدبي** الذي نشر في لارك (l'Arc) تكريما لليفي ستروس ، والذي يقول فيه بأن تحليل الترميق يمكن تطبيقه تقريبا حرفيا وكلمة كلمة ، على النقد وخصوصا « النقد الأدبي » ( أعيد نشر هذا النص في

دار لوسوى ص 145 ) Figures

وإذا سمينا ترميقا ضرورة اقتراض المفاهيم من نص ينتمي الى موروث



يكثر أو يقل تماسكه ، أو مهتم . فانه يتحتم علينا القول بأن كل حديث هو مرمق ( بضم الميم الاولى وكسر وتشديد الثانية ) . أما المهندس الذي يعارض به ليفي - ستروس المرمق فيجب عليه أن ينشئ لغته بأكملها نظما ومعجما . وبهذا المعنى لا يكون المهندس الا خرافة : ذات تصوير هي الاصل المطلق لحديثها الخاص الذي تعنيه « من أجزاء مشتقة » وتكون خالقة لكلماتها ، بل هي الكلمة نفسها . اذن ففكرة المهندس الذي يقطع الصلة بكل ترميق ، فكرة لاهوتية . ولان ليفي - ستروس قال لنا في موضع آخر بان الترميق خراف - شعري (I4) فان كل شيء يدفعنا الى التاكيد على أن المهندس خرافة انتجها المرمق . ومنذ اللحظة التي نطلع فيها عن الاعتقاد في مهندس من هذا النوع وفي حديث منقطع الصلة بالتلقي ( أو الارث ) التاريخي ، ومنذ اللحظة التي نقبل فيها ( حقيقة ) أن كل حديث منته هو مضطر الى ترميق ما ، وبأن المهندس أو العالم نوع من أنواع المرمقين ، حينئذ نجد فكرة الترميق نفسها تصير مهددة ، والاختلاف الذي تستقي منه معانها يتحلل هو الآخر .

وهكذا يبرز لنا الخيط الثاني الذي يجب أن يقودنا عبر ما يحاك

لا يصف لنا ليفي - ستروس النشاط الترميقي كنشاط عقلي فقط ، بل كنشاط خرافي - شعري أيضا . كتب في **الفكر التوحش** ( ص 26 ) : « يمكن للتفكير الخرافي - منله في ذلك مثل الترميق على المستوى التقني - أن يحصل على الصعيد العقلي على نتائج مذهشة وغير متوقعة . وعلى العكس من ذلك فاننا غالبا ما أشرنا الى الطابع الخرافي - الشعري للترميق » .

غير ان افضل مجهودات ليفي - ستروس ، لا تنحصر فقط فيما اقترحه من علم بنيوي للخرافات وللنشاط الخرافي ، على الاخص في أحدث بحوثه . بل يظهر أيضا ، واقول في المرتبة الاولى تقريبا ، في القانون الذي سنة حينئذ احديثه الخاص عن الخرافات ، لما سماه بـ « الخرافيات » . انها اللحظة التي ينعكس فيها ليفي في نفسه ، وينتقد نفسه بنفسه . وبدهي أن هذه اللحظة أو المرحلة النقدية تثير اهتمام كل اللغات التي تقسم مجال العلوم الانسانية . فماذا يقول ليفي - ستروس عن « خرافياته » ؟ وهنا بالضبط نجد الزية الخرافية - الشعرية للترميق . الواقع أن ما يبدو أكثر اغراء في هذا البحث النقدي عن قانون جديد للحديث ، هو التخلي الصريح عن كل رجوع الى مركز أو الى ذات ، أو الى مرجع ذي امتيازات ، الى أصل أو الى مبدأ أول مطلق . ويمكن تتبع موضوع هذه الاذاحة عن المركز عبر افتتاحية كتابه الاخير عن **النبي والمطبوخ كلها** . ولن أقف هنا الا على بعض المعاليم :

1 - أولا وقبل كل شيء ، يعترف ليفي - ستروس بأن الخرافة البرورية Bororo التي يستعملها هنا كخرافة مرجعية ، لا تستحق هذا الاسم ولا هذه المعالجة . ! إنما هي تسمية خادعة وتطبيق مغالي فيه . لا تستحق هذه الخرافة ، مثلها مثل غيرها ، الامتياز المرجعي المسند اليها . « الواقع ، أن الخرافة البرورية التي سنطلق عليها من الآن فصاعدا اسم « الخرافة المرجعية » ليست - كما سنحاول أن نوضح ذلك - شيئا آخر سوى تحويلا منقما قليلا أو كثيرا لخرافات أخرى تابعة سواء من نفس المجتمع أو من مجتمعات قريبة أو بعيدة . إذن فقد كان من المشروع أن نختار أي ممثل للجماعة كنقطة انطلاق . وتبعا لوجهة النظر هذه فإن الخرافة المرجعية لا تستمد أهميتها من طابعها النوعي الا نمونجي ولكن ، على الأصح ، من موقعها غير المنتظم في حضن الجماعة » ( ص 10 ) .

2 - ليس للأسطورة من وحدة أو مصدر مطلق ، ودائما تبقى البؤرة أو اصدر ظلالا أو تقديرات وكمونات غير قابلة للمساك والتحقيق لانها ، أساسا ، منعمدة - الكل يبدأ بالبنية والتشكيل أو العلاقة - ولا يمكن للحديث الذي يدور حول هذه البنية اللا مركزية ، التي هي الاسطورة ، أن يكون له هو نفسه موضوع ومركز مطلقان ، ويجب عليه - حتى لا يعدم شكل وحركة الاسطورة - أن يتلافى هذا العنف الذي يتلخص في مركزه لغة نقوم بوصف بنية لا مركزية . إذن يجب المحول هنا عن الحديث العلمي أو الفلسفي ، وعن المجال المعرفي ، الذي يتخذ كضرورة مطلقة ، والذي هو الضرورة المطلقة في العودة الى النبع ، الى المركز ، الى الأساس الى المبدأ انسخ . . . وعلى عكس حديث المجال المعرفي ، يجب على الحديث الديني أو حديث علم - الاساطير mytho-logique أن يكون هو نفسه أسطوريا - تشكليا mytho-morphe . يجب عليه أن يتخذ شكل الموضوع الذي يتحدث عنه . هذا ما يقوله ليفي - ستروس في كتابه **الفيء والمطبوخ** والذي انمى أن اقرا الآن منه صفحة طويلة وجفيلة :

« الواقع أن دراسة الاساطير تثير مشكلا نهائيا ، بسبب كونها غير قادرة على التلاؤم مع المبدأ الديكارتي القائل بتقسيم المشكل العويص الى اجزاء تتعدد بالقدر الذي يتطلبه حلها . ولا يوجد للتحليل الاسطوري حد حقيقي ، كما لا توجد وحدة خفية يمكن أن نقبض عليها في نهاية العمل التجزيئي . فالموضوعات تتضاعف الى ما لا نهاية . وحينما نعتقد أنها تعود وميزنا البعض منها عن الآخر فليس ذلك الا من أجل ملاحظة أنها تعود للالتحام من جديد ، استجابة للاحاحات غير متوقعة تقوم بها التشابهات والتقاربات . وعلى هذا الأساس فإن وحدة الاسطورة لن تكون الا نزاعة واسقاطية ، ولا تمكس ابدا أية حالة أو فترة من الاسطورة . وهذه ظاهرة خيالية ناتجة عن الجهود التفسيرية ويتمثل دورها في اعطاء شكل تركيبى

للاسطورة وفي منمها من الذوبان في بلبلة وفوضى الاضداد . يمكننا القول  
 اذن بان علم الاساطير قابل للتحول والتفكك (15) **Anaclastique**  
 مع استعمال هذا المصطلح بمعناه الواسع الذي يسمح به علم الاشتقاق والذي  
 يتقبل في تعريفه دراسة الاشعة المعكوسة مع دراسة الاشعة المنقطة . غير  
 ان التاملات المقصودة هنا - على عكس التاملات الفلسفية التي تدعى أنها  
 تعود الى المنبع - تهتم الاشعة المحرومة من كل بؤرة أخرى الا ما كان بالفرض  
 والاضمار . ولقد كان من اللواجب على عملنا - وهو الآخر عمل بالغ السرعة  
 والطول - ان يخضع - وهو يرغب في محاكاة الحركة التلقائية لافكسر  
 الاسطوري - الى ضرورات ومتطلبات هذا الفكر وأن يحترم ايقاعه . وهكذا  
 فان كتابنا هذا اسطورة بطريقته الخاصة . « ويؤكد نفس الشيء في ( ص 20 )  
 « وبما أن الاساطير تعتمد هي نفسها على قوانين من الدرجة الثانية  
 ( أما قوانين الدرجة الاولى فهي تلك التي تقوم عليها اللغة ) فان هذا الكتاب  
 يعطي حينئذ مشروع قانون من الدرجة الثالثة . وهو مشروع مرصود لضمان  
 التفسيرية **Traductibilité** لتبادلة لكثير من الخرافات . وهذا هو الدليل  
 على أننا لن نكون مخطئين اذا ما اعتبرناه اسطورة : انه يشكل من الاشكال  
 اسطورة الميثولوجيا . « ان غياب أي مركز واقعي وثابت للحدث الاسطوري  
 أو الميثولوجي يبرر المثال الموسيقي الذي اختاره ليفي - ستروس لتأليف  
 كتابه : « غياب المركز ، يعني هنا غياب الموضوع وغياب المؤلف : « وهكذا  
 تبدو الاسطورة والعمل الموسيقي شبيهين بقواد أوركسترا يكون السامعون  
 فيها هم المنفذون الصامتون . واذا ما تساءل الناس : أين يوجد المركز  
 الواقعي للعمل ، كان لابد من الاجابة بأن تحديد موقعه مستحيل ، ان  
 الموسيقى والميثولوجيا يجملان الانسان يجابه أشياء مفترضة وكمونية ،  
 يكون ظلها وحده فعليا ومحققا . . . ليس للاسطير من مؤلفين . . .  
 ( ص 25 ) .

اذن هنا يتحمل الترميق الانتغرافي بعزم وظيفته الخرافية الشعرية ،  
 ولكنها تقوم في نفس الوقت بابرار الضرورة الفلسفية أو المعرفية للمركز ،  
 على أنها ميثولوجية أي كوههم تاريخي .

الا أنه اذا ما عدنا الى الضرورة التي يكتسبها عمل ليفي - ستروس فقد  
 يكون من غير الممكن أن نتجاهل باية حال من الاحوال ، أخطاره . واذا كان  
 الميثو - لوجي **mytho-logique** خرافيا - تشكليا **mytho-morphique**  
 فهل معنى ذلك أن كل الاحاديث التي تعالج الاساطير متساوية القيمة وتقوم  
 مقام بعضها البعض ؟ وهل يجب التخلي عن كل ضرورة معرفية تمكن من  
 التمييز بين شتى انواع الاحاديث التي تدور حول الاساطير ؟ انه سؤال  
 قديم ولكنه ضروري . ولا تمكن الاجابة عنه - واعتقد أن ليفي - ستروس  
 لا يجيب عنه - ما دام مشكل العلاقات بين الفلسفي **philosophème**

أو النظري الفرضي **theorème** من جهة وبين الاسطوري **mythème** أو الاسطوري - الشعري من جهة أخرى لم يطرح صراحة . انها قضية شائكة اننا ، بعدم طرح هذا المشكل صراحة وبوضوح ، نحكم على انفسنا بتحويل الانتهاك المزعوم للفلسفة الى خطأ غير ملحوظ داخل المجال الفلسفي . وستكون التجريبية هي النوع الذي ستشكل أخطاؤه بصفة دائمة اصناف هذا النوع . وتتحول المفاهيم المتجاوزة للفلسفة الى سذاجة فلسفية . ويمكن أن نوضح هذه المخاطرة بأمثلة كثيرة : مفاهيم الدليل ، والتاريخ والحقيقة الخ . . .

أما الذي أريد أن أؤكد عليه فهو فقط كون المرور الى ما وراء الفلسفة ليس عبارة عن طي لصفحة الفلسفة وعزوف عنها . ( الشيء الذي يؤدي غالبا الى تفلسف ردي ) وانما هو عبارة عن استمرار في قراءة الفلاسفة بطريقة ما . والخطر الذي أتحدث عنه يتحملة ليفي - ستروس بصفة دائمة ، بل انه جزءا مجهوده . لقد قلت بأن التجريبية كانت هي الشكل الاصلي لكل الاخطاء التي تهدد حديثا يستمر - عند ليفي - ستروس على الاخص - في التمسك برغبته في أن يكون علميا . ولكننا اذا ما اردنا أن نطرح ، في الاساس ، مشكل التجريبية والترميق فاننا سنصل مباشرة الى اقتراحات متناقضة تماما ، فيما يخص قانون الحديث في علم السلالات البنيوي . فمن جهة تعتبر البنيوية نفسها - بحق - انتقادا للتجريبية . الا انه في الوقت نفسه لا يوجد لليفي - ستروس اي كتاب أو دراسة لا تطرح نفسها كببحث تجريبي يمكن دائما أن يكمل أو يؤكد بمعلومات أخرى . ان الخطاطات البنيوية تقدم دائما على انها فرضيات ناتجة عن كمية محدودة من المعلومات التي تخضع لاختيارات التجربة . هناك نصوص كثيرة تستطيع أن توضح هذه الفرضية المزدوجة ولنعد مرة أخرى الى افنتاحية النفي والمطبوخ حيث يتضح جليا أن السبب في ازدواجية هذه الفرضية كون الامر يتعلق هنا بلغة عن اللغة « ان النقاد الذين يعيبون علينا عدم قيامنا بجرد شامل لاساطير أمريكا الجنوبية قبل تحليلها يقترفون تفسيراً عكسيا خطيرا لطبيعة ودور هذه الوثائق . ان مجموعة اساطير شعب ما تدخل في نطاق اهتمام الحديث ، وهي لا تنتهي أبدا الا في حالة ما اذا انقرض هذا الشعب عضويا أو معنويا . ويشبه هذا الانتقاد مؤاخذة لغوي ما بوضع نحو لغة من اللغات دون تسجيل كل الكلام الذي تفوه به الناس منذ أن وجدت تلك اللغة ، ودون معرفة بالبيانات الكلامية التي ستحدث طالما بقيت هذه اللغة حية . وتؤكد التجربة بأن عددا يسيرا من الجمل يتيح للغوي وضع نحو اللغة التي يدرسها . واذا كان الامر يتعلق بلغات مجهولة فان مجرد النحو الجزئي أو التصميم والخطوط الاولى لنحوها يعد مكاسب ثمينة . ولكي يبرز التركيب الجملي ويتضح فانه لا ينتظر سوى التمكن من احصاء سلسلة من الاحداث اللانهائية نظريا ، لان هذا النظم يقوم على مجموع القواعد التي تتحكم في توليدها . والواقع أننا كنا

نرغب أساسا في القيام بوضع مشروع نظم للخرافات الامريكية الجنوبية ،  
 إما ان تأتي نصوص جديدة لأخصاب الحديث الاسطوري . فان ذلك سيعطي  
 الفرصة لمراقبة أو لتغيير الطريقة التي كانت قد صيغت بها بعض القواعد  
 النحوية ، وللتخلي عن بعضها واكتشاف قواعد جديدة . الا انه في كل  
 الحالات لن تكون ضرورة حديث اسطوري كلي معارضة لنا . لانه كما سبق  
 ان رأينا - ليس لهذه الضرورة من معنى ، ( ص 6 - 15 ) وهكذا نرى ان  
 التجميع الشامل قد عرف ( بتشديد الراء وكسرها ) على انه لا جدوى فيه ،  
 « تارة أخرى على انه مستحيل . ومرجع ذلك ، دونما شك ، وجود طريقتين  
 التفكير في حدود التجميع . « أضيف مرة أخرى بأن هذين التحديدين يتواجدان  
 بشكل غير مريح في حديث ليفي - ستروس . يمكن أن يكون التجميع  
 الشامل مستحيلا في الاسلوب الكلاسيكي : وفي هذه الحالة تثار قضية المجهود  
 التجريبي الذي تبذله الذات ، أو أي حديث منته يلهث سدى خلف ثراء  
 لا نهائي . يستحيل عليه أن يتحكم فيه أبدا ، هناك أشياء كثيرة جدا أكثر  
 مما يمكن أن نقوله . ولكن يمكن أن نحدد بشكل آخر عدم التجميع : ليس  
 بعبء لمفهوم الانتهاية كتخصيص للتجريبية ولكن تبعا لمفهوم اللعبة . وإذا  
 لم يبق للتجميع هنا من معنى فليس ذلك لان لا نهائية حقل ما لا يمكن أن  
 تشملها نظرة أو حديث محدودان ، ولكن لان طبيعة الحقل - أي اللغة وهي  
 لغة محدودة - تستبعد التجميع . وهذا الحقل في الواقع هو حقل لعبة أي  
 لعبة الاستبدالات اللانتهائية داخل سياق مجموعة محدودة . ولا يتيح هذا  
 الحقل تلك الاستبدالات اللانتهائية الا لكونه محدودا يعني انه عوض أن يكون  
 حقل غير مستنفذ - حسب الفرضية الكلاسيكية - وعوض أن يكون كبيرا  
 جدا نجد انه ينفصه شيء ما : أي مركز يوقف ويؤسس لعبة الاستبدالات .

نستطيع القول - مستعملين بحجة هذه الكلمة التي يمحي دائما في الفرنسية  
 معناها الفاضح - بأن حركة اللعبة هذه التي يسمح بها النقص ، أو غياب  
 المركز أو الاصل ، هي حركة الاضافية *supplémentarité* ولا يمكن تحديد  
 للمركز واستنفاد التجميع لان الدليل الذي يحل محل المركز ويضافه اليه ،  
 ويعوضه عند غيابه ، يأتي زائدا ، متما و مضافا . وتضيف حركة الاعناء  
 شيئا ما - بحيث يوجد هناك دائما فائض - ولكنها زيادة طافية لانها تأتي  
 لتعويض وتلافي النقص الواقع في اتجاه الحلول . ورغم أن ليفي - ستروس  
 لا يستعمل كلمة اضافية *supplémentaire* مؤكدا ومشددا - كما  
 افعل أنا هنا - على اتجاامي ( ملولي ) المعنى اللذين ياتلفان فيه بشكل  
 غريب . وليس صالحة أن يستعمل هذه الكلمة مرتين في مقدمته لأعمال موس  
 في الوقت الذي يتكلم فيه عن « الوفرة المفرطة للدال بالمقارنة مع الحلولات ، التي  
 يمكن أن تقع عليها ، » « فالإنسان دائما يتوفر اذن ، في المجهود الذي يبذله  
 من أجل فهم العالم ، على فائض من المعنى ( يقوم بتقسيمه على الأشياء حسب

قوانين الفكر الرمزي الذي يجب على السلاطين واللسانيين أن يدرسوه .  
 أن هذا التوزيع لحصة اضافية - اذا أمكننا التعبير بهذا الشكل - ضروري  
 حتما لكي يبقى بعد كل حساب ، كل من الدال المتوفر الجاهز والمطلوب  
 المستكشف ضمن علاقة الاستكمال التي هي شرط الفكر الرمزي . ( ونستطيع  
 دون شك أن نوضح كيف أن هذه **الحصة الإضافية** للمعنى هي ( راسيو )  
**Rotio** - نفسها . ) وتظهر الكلمة ذاتها بعد ذلك بكثير ، وبعد أن

نكلم ليفي - ستروس عن « هذا الدال الطافي والذي هو عبودية كل فكر  
 منته » : « وبعبارة أخرى نرى - مستوحين ذلك من قاعدة ماوس **Maus**

- أن كل الظواهر الاجتماعية يمكن أن تمثل وتقارن باللغة - في المانا **Mana**  
 والوكان **Wakan** ، والاوراندا **osauda** ، مفاهيم أخرى من نفس

النوع ، التعبير الواعي عن **وظيفة دلالية** ، يتمثل دورها في إتاحة الفرصة  
 للفكر الرمزي لكي يقوم بعمله رغم التناقض الذي هو طابعه الخاص . هكذا

يفسر التناقضات **antinomie** المرتبطة بهذا المفهوم والتي تظهر وكأنها  
 غير قابلة للحل . . . القوة والفعل **action** ، الكيف والحالة ، الموصوف

والنعت والفعل ( في اللغة ) دفعة واحدة ، الكلي الوجود والمصور موضع  
 والواقع أن المانا هو كل هذه الأشياء مجتمعة ، ولكن ، ألا يكون سبب ذلك

بالضبط ، أنه ليس أي شيء من هذه الأشياء كلها : أنه مجرد شكل أو  
 بالتحديد رمز للحالة الخالصة ، وبذلك يكون قابلا لتحمل أي مضمون رمزي ؟

فلا يكون ، ضمن هذه المنظومة الرمزية التي يبنينا كل علم للكونيات ،  
 سوى قيمة رمزية منعومة **Valeur symbolique zéro** : أي دليل يبرز

الضرورة التي يكتسبها مضمون رمزي اضافي ( أوكد ) يزداد على ذلك الذي  
 يحمل ( بتشديد الميم ) المدلول منذ مدة ، ولكنه يستطيع أن يكون قيمة ما على

شرط أن تبقى دائما جزءا من الاحتياط الجاهز ، ولا تكون لفظة فئة كمها  
 يقول علماء الصوتيات . . ( ملاحظة : « لقد توصل اللغويون منذ مدة الى

صياغة افتراضات من هذا النوع . وعلى هذا الأساس : « فإن الفونيم الصفر  
 يتعارض مع كل الفونيمات الأخرى في الفرنسية لكونه لا يحمل أي طابع

اختلافي ولا أية قيمة صوتية ثابتة ، في حين أن للفونيم الصفر وظيفة يختص  
 بها وهي كونه يتعارض مع غياب الفونيم ( ياكوبسون ولوتز ) ونستطيع

أن نقول تقريبا - على نفس المنوال - راسمين فقط الخطوط العريضة للمفهوم  
 الذي سبق اقتراحه - بأن وظيفة المفاهيم التي هي من نوع **المانا**

تتمثل في التعارض مع غياب الاعناء دون أن تحمل هي بنفسها أي مدلول  
 خاص . .

اذن **فالتوفر المفرط للدال** ، وهو طابعه الإضافي ، يتعلق بنهائية **finitude**  
 أي بنقص يتحتم استكماله .

نفهم إذن لماذا يكتسي مفهوم اللعبة أهمية كبرى عند ليفي - ستروس .

**Roulette** : الإشارات عنده إلى كل أنواع اللعب ولا سيما لعبة الروليت .  
 شيرة جدا وخصوصا في المقابلات ، والعرق والتاريخ ، والفكر التوحش .  
 كن هذا الاستشهاد باللعب يؤخذ دائما ضمن توتر .

توتر مع التاريخ أولا ، وهو مشكل عتيق بليت كل الاعتراضات عليه  
 استنفذت . وسأشير فقط إلى ما يبدو لي على أنه الصياغة الشكلية للمسألة  
 عند حاكم ليفي - ستروس - أثناء اختزاله للتاريخ - وأبرز حقيقة ذلك  
 مفهوم الذي كان متواطئا دائما مع ميتافيزيقيا غائبة وأخرواوية، **eschotologie**  
 في ، بشكل مفارق ، مع فلسفة الحضور التي اعتقد البعض أنهم يستطيعون  
 مواجهتها ومعارضتها بالتاريخ . ورغم أن موضوعاتية التاريخانية تبدو  
 معينة العهد بالاندماج في الفلسفة فقد كان تحديد الكائن كحضور يتطلبها  
 دائما فيها . نستطيع أن نوضح - سواء استعنا بعلم الاشتقاق أو بغيره ،  
 ورغم العداوة الكلاسيكية التي تجعل هذه المعاني متناقضة ومتعارضة عبر الفكر  
 الكلاسيكي كله - أن مفهوم المجال المعرفي كان يستدعي دائما مفهوم التاريخ  
**istoria** إذا كان التاريخ دائما هو وحدة صيرورة ، أو كتقليد الحقيقة أو  
 أطورا للعلوم موجهها نحو امتلاك المعرفة في الحضور والحضور ذاته ، ونحو  
 المعرفة لذاتها . لقد وقع التفكير في التاريخ دائما على أنه حركة تلخيص للتاريخ،  
 وانسياق أو تفرع بين حصرين . لكن إذا كان من المشروع أن نرقاب في  
 مفهوم التاريخ هذا ونفهمه فأننا بالتالي نخاطر باختزاله دون طرح صريح  
 للمشكل الذي أشير إليه هنا ، وبالسقوط مرة أخرى في لا تاريخانية  
**anhistorisme** ذات شكل كلاسيكي أي في طور محدد من تاريخ  
 الميتافيزيقيا . هكذا تبدو لي الصياغة الجتمية للمشكل . وبكيفية ملموسة  
 أكثر ، يجب أن نعترف ، بصدد عمل ليفي - ستروس ، بأن احترام البنينة ،  
 والاصالة الداخلية للبنية ، يجبر على تحييد وإزالة مفعول الزمن والتاريخ .  
 والأمثال على ذلك أن ظهور بنية جديدة ، أو انظومة أصيلة ، يحدث دائما بسبب  
 انفصامها عن ماضيها وأصلها وسببها وهذا هو شرط نوعيتها البنينية . لن  
 نتمكن إذن من وصف خاصية التنظيم البنيني إلا إذا لم نول الاعتبار - في  
 اللحظة نفسها التي يقع فيها هذا الوصف - لشروطها السابقة : مع إسقاط  
 مشكل الانتقال من بنية إلى أخرى ووضع التاريخ بين قوسين . في هذه  
 اللحظة ، البنوية ، يصير مفهومنا الصفحة والانقطاع ( أو عدم التتابع )  
 ضروريين ولا مجيد عنهما . الحقيقة أن ليفي - ستروس غالبا ما يستنجد بهما  
 كما يحصل مثلا عندما يتعرض لهذه البنية التي هي بنية البنيات أي اللغة  
 والتي يقول عنها في **المخل لأعمال موس** : « لم تستطع أن تولد إلا دفعة  
 واحدة ، : وكيفما كانت لحظة وظروف ظهورها في سلم الحياة الحيوانية .  
 فان اللغة لم تستطع أن تولد إلا دفعة واحدة . كما أن الأشياء لم تستطع  
 الشروع في الاعناء تدريجيا . وعقب تحول لا يخضع في دراسته للعلوم

الاجتماعية ولكن الى علوم الاحياء وعلم النفس ، وقع الانتقال من مرحلة لم يكن لاي شيء فيها اي معنى الى مرحلة صار كل شيء فيها يمتلك معنى ، الشيء الذي لا يمنع ليفي - ستروس من أن يعترف بالبطء ، والانضاج ، والعناء المتوالي للتحويلات العواملية ، *factuelles* ، التاريخ ( مثلا في العرق والتاريخ ) . لكن يجب عليه حسب سلوك كان هو سلوك روسو وهوسرل أيضا - أن ينحي جانبا كل الوقائع ، في الوقت الذي يريد فيه أن يقبض مرة أخرى على النوعية الجوهرية لبنية ما . وعلى غرار روسو يتحتم عليه دائما أن يفكر في اصل بنية جديدة متبعا نموذج الكارثة - انقلاب الطبيعة داخل الطبيعة والانقطاع الطبيعي للتسلسل الطبيعي وبعد الطبيعة

ان توتر اللعب مع التاريخ هو أيضا توتر اللعب مع الحضور . فاللعب تمزيق للحضور . ويشكل حضور عنصر ما دائما مرجعا دالا واستبداليا مرقوما في نظام من الاختلافات وفي حركة سلسلة ما . ان اللعب دائما هو لعب حضور وغياب ، لكننا اذا أردنا أن نفكر فيه جذريا ، يجب أن نفكر فيه قبل تراوح الحضور والغياب ، يجب التفكير في الكائن كحضور وكغياب وانطلاقا من إمكانية اللعب بوليس العكس . لكن اذا كان ليفي - ستروس قد أبرز أفضل من غيره ، لعبة التكرار وتكرار اللعبة ، فاننا نلاحظ لديه كذلك نوعا من أخلاقية الحضور ، والحنين الى الاصل ، والبراءة المهترئة التقليدية والطبيعية ، وأخلاقية صفاء الحضور والحضور لذاته في الكلام ، أخلاقية ، حنين ، بل حتى الفهم وتبكيئات الضمير التي يعرضها غالبا كحافز للمشروع الاثنولوجي سيما عندما يتجه الى المجتمعات العتيقة ، يعني حسب نظره النموذجي . والنصوص التي تؤكد ذلك معروفة جدا .

اذن فان هذه الموضوعانية البنيوية للمباشرة المقطوعة (I6) والمولية وجهها نحو الحضور ، الضائع أو المستحيل ، للاصل الغائب - هي الوجه الحزين ، السلبي ، الحنيني ، المذهب ، الروسوي (I7) لفكر اللعب . هذا الفكر الذي ( يشكل ) الاثبات النيتشوي له - الاثبات الفرع للعبة العالم . وبراءة الصيرورة ، اثبات عالم من الأدلة لا خطأ فيه ، ولا حقيقة ولا أصل ، عالم ممنوح لتأويل ايجابي وفعال - الوجه الآخر له . اذن فان هذا الاثبات يحدد الا مركز بطريقة أخرى غير مكونة ضياعا للمركز . وهو لعب من غير اطمئنان ، لانه يوجد هناك لعب أكيد : وهو ذلك الذي ينحصر في نطاق استبدال قطع معطاة وموجودة ، وحاضرة . وفي اطار الصدف المطلق يستسلم الاثبات مرة أخرى الى عدم التحديد التكويني ( I8 ) والى المغامرة الجنينية *seminal* للأشهر .

هناك اذن تأويلات للتأويل ، للبنية وللدليل وللعلم . تأويل يريد استكشاف الخبايا وحل الرموز ، ويحلم باستكشاف حقيقة أو أصل غير خاضع للعبة ولنظام الدليل ، ويعاني ، فيما يشبه النفي ، ضرورة التأويل .



والتأويل الآخر لم يعد ملتفتنا نحو الاصل، يقوم بتأكيد اللعبة وتقويتها، ويحاول أن يجتاز الى ما وراء الانسان والانسانية . واسم الانسان هو اسم هذا الكائن الذي حلم - طوال تاريخ الميتافيزيقيا أو الاونطولوجية أعني عبر تاريخه بأكمله - بالحضور الاكيد الملموس ، بالاساس الملموس ، بالاصل ، وبنهاية اللعبة . ولا يبحث هذا التأويل الثاني للتأويل - وهو الذي ارسننا نيتسشه الى صراطه - في الاثنوغرافيا ، كما يريده ليفي ستروس أن يكون . وسأقتبس بهذا الاخير من **المدخل لأعمال موس** ، مرة أخرى ، قوله عنه بأنه الـ « موحى بانسية جديدة » .

يمكننا اليوم أن ندرك بأكثر من دليل ، أن هذين التأويلين للتأويل - اللذين يستحيل التوفيق بينهما حتى ولو عشناهما متزامنين ووفقنا بينهما ضمن تنسيق غامض - يتقاسمان مجال ما نسميه ، بكيفية اشكالية جدا ، العلوم الانسانية .

وأنا من جهتي لا أعتقد - رغم أن هذين التأويلين يتحتم عليهما اتهام اختلافهما وشحذ لا اخزاليتهما - بأنه يوجد اليوم سبيل **للاختيار** . أولا لاننا نوجد هنا في منطقة ، ولنقل أيضا وبصفة مؤقتة ( منطقة ) التاريخية - تبدو فيها مقولة الاختيار خفيفة جدا . ثانيا للزوم محاولة التفكير أولا وقبل كل شيء في الارضية العامة ، وفي الفرق **différance** هذا اللتباين اللامختزل . ثم لانه توجد هنا قضية من نوع معين ، ولنقل أيضا بانها قضية تاريخية ، لا نفعل اليوم شيئا سوى استشفاف وحس **مفهومها** . **وتكوينها وتشكيلها** وعملها . أفوه بهذه الكلمات وأنا أنظر أساسا الى هؤلاء الذين يشيخون بأبصارهم ، في مجتمع لا أخرج نفسي منه ، عما لم يسم بعد ، والذي بدأ يبرز ويعلن عن نفسه ، ولا يمكن له أن يقوم بذلك - كما هو ضروري أثناء حالات الولادة - الا تحت نوع اللانوع وشكل البشاعة وتشوه الخلقة الذي لا شكل له ، الابكم ، الطريد والمفزع .

نقله الى العربية محمد البكري

- 1 - البنيوية  
structural
- 2 - التكرار أو التضعيف  
redoublement
- 3 - Epistémé : آخرنا له ، المجال المعرفي ،  
يرى الكثير من الدارسين أن فوكو M. Foucault هو الذي استعمل هذا المصطلح في الفلسفة الحديثة وذلك في كتابه (الكلمات والأشياء) وتعني الكلمة اشتقاقيا المعرفة وقد استعملت في الفلسفة الاطلاونية بمعنى المعرفة العقلية كتنقيض للمعرفة الناتجة عن الانعكاس الفعلي للأشياء . وقد غير فوكو من هذا المعنى وحمل الكلمة معنى انفضاء الدنوى أو الفكري والقانون الاساسي الذي تنظم به المعرفة في ثقافة معينة وعصر معين ويستعملها دريدا بمعنى مقارب .
- 4 - الخاصية البنوية للبنية  
structuralité
- 5 - اللعبة :  
le jeu
- 6 - حفريه  
archéologie
- 7 - اخروية : أو علم شؤون الآخرة  
دراسة للنهايات الاخيرة للانسان والعالم والبعث والحساب
- 8 - عملية الاعناء ،  
Procès de signification
- 9 - الهوية في ذاتها :  
identité à soi
- 10 - النظم : يعني علم التركيب ، مصطلح مقترض من اللغويات ،  
syntaxe
- 11 - العرقية  
Ethnocentrisme
- 12 - البنيات : اشارة الى كتابه البنيات الاولى
- 13 - الترميق  
Bricolage
- 14 - خراف - شعري  
mytho-poétique
- 15 - كلمة ولدها المؤلف من  
تعني الانقلاب والتحول ، و  
وتعني التفكك
- 16 - الموضوعاتية نسبة الى موضوع وفخارها لكثير من الاعتبارات الاشتقاقية كمقابل لـ  
وتعني في الفلسفة على الاخص ما يطرح كموضوع للنشاط العقلي سواء  
thématique  
ضمنيا أو ظاهريا .
- 17 - المباشريه  
immédiateté : صفة ما هو مباشر
- 18 - مقطوعة  
rompu أي أنه وقع انقطاع في عملية المباشريه
- 19 - بعد الطبيعة :  
écart de la nature
- 17 - نسبة لجان جاك روسو ،  
génétique
- 18 - التكويني :  
Séminale
- 19 - جينيبي  
mana.
- دلمة مالينيوية تعني قدرة غير انسانية خارقة هي مصدر الفعل في بعض  
المعتقدات  
بارث يجعلها قيمة اجتماعية - سائدة كالشروق مثلا .
- Racio كلمة لاتينية من معانيها الاصل والنوع والعقل ،  
من معانيها : السفينة التي تمكن بها نوح من النجاة من الطوفان وهي كذلك  
الخزانة التي كانت تحتوي على الوصايا العشر .  
وبمعنى بها الكيميائيون القدماء النار التي توجد في مركز الارض .

# سلاما ، وليشربوا ابهار

عبد الله راجع

الآن كتبت اسمك في كأس القهوة حتى لا أنسى  
الآن أسرح قلبي يشرب من نبع الايام النسيية جرعات  
هبني جئتك اكشف عن عمق تجاويفي  
ماذا كنت تقول ؟

الآن يثير الشجر الجائع للافرازات الفسقية شيئا  
أنسبه بالرغبة في تحويل مسار الغيم  
الآن يتم الحفل بتوامة الشارع والزنازة :  
يخرج من مكنه نحو المقهى فرس النهر انيقا  
بالمعطف والقفاز

يخبي، خلف جريدته المثقوبة عينا لا يفلت من قبضتها  
سمك ، انت الآن جسور اذ تترك شعرك منسدلا  
كامير خير بين الشعر ومملكة لا حد لها  
فاختار الشعر

جسور في صمتك يدرع هيبتة ماخوذا بفحولته  
وجسور في اللفظ يمسد عضو ذكورته  
متخذا انثاه من الديجور

الآن انتشحت دائرة المسخ بابهة الخوذات الكلدانية  
يعدو فرس النهر بخوذته خلف السمك المضرب  
عن شيطان لا يملكها

وزمان صوفي يوشك أن ينهي تاسيس نبوته  
يتقدم نحو مضاربنا متشحا بوقار الفيله

ليل يبدأ تجربة الفوز بتأكيد محاولته  
في تحويل الصلصال الى شيء يمشي  
أخذته الرغبة في الترويض  
الى حشد استخدام السوط  
فكان استعمال الفكين  
سلاح الصلصال

ليل يعلن عن افلاس الغمزة في جولتها  
قرر أن يخلع سرا عورتها ثم يضاجعها  
حبا في توريث سلالاته المحترمة  
شكلا يمزج بين الضدين  
ليل يقتل شاربته الوحشى  
ويهز الردفين

من تم ابتداء التاريخ

من غـر ف  
يدخلها الاحباب تباعا  
ثم يعودون وقد تركوا رجلا  
أو ذاكرة ، ياتون فنطعمهم أعصابا  
ونقول بدانا الرحلة يا فرحة فاختصرها !

في هذا التاريخ  
حيث يتم ختان الانسان  
تتهم الارجل باستخدام الاسفلت بلا ترخيص  
حينئذ يظهر جسم يملك خمسة اقدام  
وتكون الرحلة نحوك يا فرحة فاختصرها !

ولأنك سيد كل الحجرات استحضرت أصابع من  
 جعلوا الجدران جرائدهم  
 كنت تخبئها لزمان قد يفقد في الصمت أصابعه  
 أو تبلعها خشية أن يتهموك بتهريب أصابع غيرك  
 ها أنت الآن تغادر جلدك نحو مساحات تتغل بالماعز  
 تنسج من سلهامك شيئا أشبه بالخيمة  
 ثم تقول : انقلني يا حيوانات الله الى عصر الهيثات الاجر  
 حر بالانسان ، انقلني نحو الحلبات الأكثر رجا . . .  
 ياتك فيض من جوع الربان الى امرأة تعصر حتى تنفك  
 مفاصلها ، وتقول اقتربي ،  
 هل تدرك أنك تفتح معراجا للرغبات المقموعة  
 طي احاديث العمال  
 تشد حزامك بالكفين وتعدو مثل فقيه شكذالي  
 خلف فراشات لا ندرکہا عين  
 هل تدرك أنك حين تجس الحفلة جس غريم  
 منعتہ الشرطة أن يحضر عرس امرأة  
 يعرف بالتدقيق مساحتها  
 كنت كمن يتقرب ابهة المدعوين ، يطوف عليهم  
 ولدان باباريق ، تتابع شمك حتى تكتشف الخدر  
 فتدخله دخلة فحل مشتعل . . ثم تعود  
 وما في السهرة من ابصر درويشا يقتحم الباب ولم  
 تثقبه الرغبة في اظهار فحولته ، لكنك تدرك  
 ان المدعوين اختبأوا خلف كواليس القاعة حيناً ،  
 اخفى كل منهم تحت المعطف ذيلاً  
 وحشا بالقطن نوافذه حتى لا تقضه رائحة الزيت  
 وجاءوا  
 هل تدرك أنك مسكون بالفاجع من نوبات الموشومين  
 بآثار السجارة بين الفخزين ، الموضوعين  
 على القنينة حتى يتسع الشرج ، اتسعت عيناك  
 فابصرت براميل النفط تسافر  
 ثم تعود مصنعة في علب الـ L. S. D.  
 ابصرت طيور ابابيل تجادل بالكرباج  
 وابصرت اله النيل يغادر ليلاً معظمه نحو القدس  
 بقبعة سوداء على الراس  
 وابصرت كتائب هذا الوطن الحمو تقود الليطاني

الى مؤتمرات الكنيست

واققادوك ، امتشقت أعواد الكبريت بفادقها - ، اقتادوك . حملت الوطن المكحود على كتفين من القصدير  
اقتادوك ، تمطت مدح حتى قلنا انفجرت  
ثم اتخذت من صوتك متكا ، واققادوك  
فما رفعت قبضتها ضد جنون الانهار العربية  
واحدة ، واققادوك ، اخترنا ان نفتح للشارع  
بعضا مما نملك من ابواب - صدا الحزن علاما -  
وتدققنا كالفاجعة اتخذت من خشب الطلح عصاها  
، هل يذكر بحر الظلمات خطوطا  
كنا نخدع احزان الراس الوثني بها  
وهل الريح الجواله تحفظ بعضا مما انشدنا ؟  
واققادوك ، تحركنا نحوك جيلا بثلاثة اضلاع :

هنا من يتحرك نحو السموات المنيح

وهنا من اثر ان ينجو بالجلد

جيلا يطلع من امم الخفة

وهنا من يطلع كي يبصر اكثر ...

ثم يعود وقد صفت الرؤيا واكتشفت

واقتادوك ، اخترنا ان نمتلك الرؤيا فاقتادونا . . .  
 الآن راينا فاكهة من زهر الصلصال تمطت  
 وفري نتاهب كي تعبر ثقب الابرة  
 والآن نقول ارتقمي يا حيوانات الله الى عصر القامات  
 الاجدر بالانسان ، انطلقى صوب مصبات النفط وهاتي  
 خبزا للاطفال الموعودين بجنات لا جائع فيها  
 وبناق للسفر الآتسي .  
 واذن بايعناك على فاكهة مثقلة بطقوس المنبوذين ،  
 وبايعناك على مجزرة نكتسح اليابس منا  
 فتقدم فينا كالنمرات الاخرى ، ناتك من آبار النفط  
 زرافات ، نرسم حولك بالاجساد خليجا  
 ونقول انفتحي اينها الجدران على اللحظات الاكثر لكزا  
 للبارد من اعواد الكبريت  
 تقدم في هذا الصنف الراقى من اصناف الديكة . .  
 الآن يكون السهر الشيق جغرافية  
 وتكون الغرف السوداء كتابا  
 والآن تمارس عدوك بين لهاة تحرثها لغة  
 واقاليم انفتحت في الرنتين على افطع عشق  
 سميناك اب العشاق ، واعطيناك الكوثر  
 سهل الغيم ، فامطرت ، وما امطر  
 سميناك الخوذة ،  
 والحرف المثل بالشوق الى التفريخ  
 واعطيناك الكوثر  
 قدم خطوته البحر ، فتابعته المسرى ، ونقهقر

الدار البيضاء يونيو - يوليوز 1978

ايتيل عدنان

نذهب الانسانية الى المقبرة  
مرتجفة بشدة

فرسان يتلوان أقوالاً «مأو»

يتبول سائقو التاكسيات واقفيين

على طريق دمشق - بيروت - دمشق

طريق بدون مجد / أسكن بلدا صغيرا / وعالما يمتد بشدة

أحب النساء اللواتي يتلثمن

كعمتي في الزمن القديم

وأولئك اللاتي يذهبن عاريات الى ملتقى الطرقات

الامريكية حيث تنمو المخدرات : انهن سرطانات تنام على ظهرها

نجوم بحر

أحب الرجال الذين يخفون / رؤوسهم ولا يظهرون الا العين

ليست العين الموراء وانما التي / تنظر الى الداخل .

20.000 قتييل بعمان

20.000 مسمار مضيء حول رأس الملك

20.000 شبح ثقيل يفتن

الجو الجريمة خريف المجرم .

تحرك يا شعبا درنا

وليذهب شراب الليمون الى البحر

وليتمدم ملهاك



ولتحمل جياذ سباقك  
ملاكها الى اسفل الارض  
حيث كانت « بابل » تطبخ سمكها .

خسان ابي « أورنوس » \*  
وامي الملكة « زنوبيا »  
وانا السمك الاول  
مرمي على الشاطيء / لكن محكوم على ان اعيش .  
هل تعرفون يا اغبياء ان « رامبو »  
كان بيننا منذ قرن / وحديثا ببيروت وعدن  
وان الشاعر فؤاد جابريل نفاع  
اكرر فؤاد جابريل نفاع / هو الآن بيننا  
مصلوب بغياكم / محروق بالازوت  
نعم يا اهل بيروت فلتناموا وليحرق الازوت  
سابات الصنوبر هذه ،  
الوطن لغز / مزيلة / السلع الخارجية  
التي لا تباع في غير وطننا .

وطن تموز / جرح مفتوح للذباب  
وابناؤه منحلون / يسمح أخذيتهم  
قطعان من المتسولين ،

حدثت ثلاث هزات أرضية  
في القرن الثالث / هدمت ثلاث مرات بيروت  
وعا هي الهزة الرابعة تعلن عن مقدمها .

العالم يستعد للولادة  
الشعب قادم  
الشعب قادم  
الثورة قادمة .

صباح الخير أيها المتسول  
صباح الخير أيها الفدائي  
صباح الخير يا محمد  
صباح الخير أيها السجين .

في المساء عندما يتحرك / الظلام الطيني  
أراقب المومسات / يمنع على النساء أن يفكرن  
أراقب خادمتنا / يمنع عليهن أن ينمن  
أراقب متزوجاتنا / يذهبن وحيدات الى السرير  
يمنع على النساء / أن تستلقين كالغزالات  
على الحقول اللامتناهية بالسهول العربية .  
ولنتحدث عن المقاومة  
والفوز الروحي  
والنبوءة  
والنبوءة الالهية :  
( . . . ) هو الشعب المتالم .

الرفيق « دوستوفسكي »  
من أجل خلاصه  
يعد الاخطاء الطباعية  
بجريدة النهار ،  
الرفيق « دوستوفسكي »  
تعتقله الشرطة  
لكنه يضحك يضحك وهذا الضحك  
تذيعه محطات الراديو  
بكل أنحاء العالم .

ولاني أريد أن أخرق السماء  
وأطلق الرعد من عقالي  
وانزل الطوفان على هذه المدينة !  
مدينة وهمية كالريح  
تحبيل بكل خطايا العالم .

أحب ربح أكتوبر  
السموات الحمراء  
تعلن الحروب القادمة  
وأحب فوق البحر  
القناديل الزيتية

صبي، الطريق للصيادين والقوارب . . .

شارع الحمراء : شبكات عروقنا  
تضمحل عند سماع هذا الاسم ، الدم يتحول بياضا  
الراجل يتحول شبحا ، الكتاب اللبناني يفوح غفنا  
فاركم / أمام الاطفال الذين بمنام من أجل لذة  
الليل ، السادية تكلف قليلا ببيروت ،  
ايتها المدينة ! كم من جريمة تحتضنها حاناتك  
كم من فجور مادي / باغية المؤذن  
قدمت العاصمة نفخ في النفير يتجلى الآن  
« الجاز »

« جلميش » اكلت نباتها السري  
يا اهل بيروت يا من تغطيكم الارقام  
وتسبحون في زبدة بلهاء  
لافكار ذميمة  
حطموا مراياكم  
انظروا الى « صنيق »

انظروا الشمس تولد جديدة

حردوا سيوفكم / ابقروا الميدان العربي  
من الاسفل والاعلى / ولتفجر الحرية !

الرسامون خونة :

يفوصون  
في سطل من الاسيد

الشعراء خونة :

يتحدثون عن الورد  
عندما تكون المدينة  
حديقة من الاسفلت .

القادة خونة :

يجعلون من حبالهم السرية حبالا  
تيلفونية تربطهم بواشنطن  
و « فلاديفستوك »

الكهنة خونة :

يتاجرون بالمدارس  
وبالضمانر المغلفة بالهوام

يخرج الفنان من السينما

مملكة الشفاء المنتفخة

استمناء في الظلام

يستعوضون بالفيلم / عن المرأة

صحراء الحب الشاسعة

لا يدركون سوى عشق أمهاتهم . . .

أريد أن أبشر بالسرعة / الخرافية للكواكب

وقوة الفاجعة : يا ابن كنعان انك تموت

لآخر مرة .

فاتأخذ قطارا ، يا صديقي ، قطار عمان ،

مصيرنا يشبه

مصير الهندي الاحمر .

انني أشاهد موجا متلاطميا ،

بيروت مدينة ساحرة ،

نفتن كل العالم

كحظ عائسر .

الاله « شعاس » عاد / الى اربد / والزرقاء

وصور والبصرة /

يا أهل بيروت / اللابسين « البكيني » و « السليب »

المغمورين بالريش / اذا لزم الامر

استقلوا القطار السريع الاول ،

ليوجد الهواء

ليوجد الماء

لتوجد الارض

لتوجد النار

استقلوا « بيمروت » ، قطار جهنم السريع

---

استقلوا القطار السريع  
الوقت جمد متأخر ،  
القطار يصفر يتحرك بشدة يبصق دخانه  
قطار بيروت السريع ————— جهنم .

### ترجمة : الدامون نور الدين

### هوامش :

(\*) « تجسيد للسماء كعنصر خصوبة ، لعب دورا في اسطورة انساب الآلهة الاونييسية ، حيث انه يعتبر ابنا لـ « كايا » (الارض) ، تجمعه بعض الاشعار ابنا لـ « الاثير » (...) لكن اسم امه لا نعرفه من خلال الأسطورة . لكن هذه هي من دون شك التجسيد الانثوي للنهار ، ويعتبر «اورانوس» و «كايا» في اسطورة انساب الآلهة ولدان لـ « الليل » .  
المترجم - نقلا - عن معجم الاسطورة لـ « بيير جريمال » ، ص. 334  
(\*) نص مترجم عن ديوان « الدم الرديء » الصادر عن دار (جرميفال) بباريس سنة 1977 والذي شارك فيه - بالإضافة الى ا. عدنان - شعراء آخرون هم : أنطوان بولاد ، محمد العبد الله ، أميرة الزيد ، جيروم شفين ، الطاهر بنجلون ، زياد رحباني ، جان شمعون ، ميشيل قصير ، عباس بيصون ، منير المكش ، سليم حقاوي .  
وقد صدر للشاعرة ديوانان آخران هما : « دم ايلول الاسود » و « عن الاثنين وخمسين قصيدة وعن الاثنين وخمسين ليلة » .

طوبوغرافية الخوف والقمع :

(I) - وقف اعواما طويلة على أرض الشاطيء الباردة ، تلفه الزرقة ونزحف نحو قدميه الغائرتين في الرمل كل الطحالب التي تخلص منها البحر اليوم وأمس . . وقف قلعا ينظر لمل مركبا قادم من بلاد الشرق البعيدة ( في الزمان ) ذاهبا الى الغرب يحمله معه ويخلص قدميه من دغدغة الموج وبرودة الرمال الطرية ، يشده الى اعماقها صدرها الرحب ، وجبال تردده ، وطول مكوثه في تلك النقطة .

ولما كان قد وقف طويلا دون أن يلمس أي مركب ، فقد خطر له أن ينتفض ، فكر لحظات في خط الاتجاه ثم بدا يتحرك . كذا ولدت نقطة نفرت منها أول خطوة ، توالت الخطى على أرض الشاطيء المبثلة ثلاثة أشهر ثم اختفت في قعر المحيط . في البدء ، كانت وحيدة ، هادئة ، رزينة ، رتيبة ، ثم لحقت بها خطوات أخرى ، خرجت من نقطة في الازل غير أنها كانت تتحرك في خط معاكس ينحني ويتكسر . ولحظة التقاطع تغير كل شيء . الهدوء والرقابة ، والاتجاه المستقيم . صارت الخطى تنقط رتجري مع ذلك كانت بدورها خطى آدمية . تتميز عن الأخرى بشيء ما ، ليس ممكنا معرفته لأول وهلة . ربما كانت غائرة أو حادة أكثر من اللازم . ربما كان صاحبها أضخم من المعتاد ، لكن المؤكد أنها أخذت تفعل تماما كالأولى . تنز واسراع ( ترى هل بدأت المطاردة فوراً لحظة التقاطع ؟ ) اقتضى الأمر أن يتأكد الرجل من ذلك قبل أن تزيد سرعة خطواته ، فلما خار القى بنفسه في اغوار المحيط .

حين شاهد المطارد ذلك وقف وظهر على خطواته الارتباك ( بالرغم من أنهما التقيا منذ شهرين وسارا معا في وقت واحد إلا أن الفاصل بينهما ظل واسعا في الزمان والمكان ) .

(2) - قبل أن يقسم صدقه الجميع ( في الواقع صدقوا على طهره كسوت



— ما الذي كنت تتوي فعله ؟  
 — اصطاد الناس وابيعهم مجانا للسماك يعلمونهم الكتابة والقراءة والتفكير والحسب .  
 — اخرس ايها اللعين ، سنعلمك التهكم .  
 انهالوا عليه ضربا ، ثم قدموه هدية لمستشفى الامراض العقلية ، ولم يعرف امله أين كان .  
**عبد الله يحكي عن مخفته :**

انا عبد الله ، الرجل البري الذي يحيا على الارض كسائر الناس . احترفت لتقسي منها شتى فوجدتها كتجارة الغالب من قومي كاسدة ، بينما بلغت تجارة الامم في امصار بعيدة وقريبة حدا لا يضاهي من الرفعة والعلو والخير . فلما تفكرت في الامر وبجئت عن العلة رايت أن المراكب — وهى عصب التجارة النابض — لم تعد تقف عنعنا ، وليست تجارتنا — لما هي عليه — بقادرة على شراء سفن فضلا عن صناعتها لذا لم يعد بد من استباح مراكب الناس جلبا لرواج البيع والشراء ، مما سيكون فيه الخير لسائر الحرف الاخرى . فما كان الا أن خرجت أمشي على الشاطئ مترصدا مرور بعضها ، لكن لسوء الحال رأي أحد الذين يمنعون رسوها لما لهم من الفائدة في ذلك ، فحاولت الفرار الا أنه كان الصق بي من ظلي .. حتى ايقنت من هلاكي . غير أن اللطاف شاعت أن تخرج علي بصوت يناديني « يا عبد الله يا عبد الله ، ابشر ، انا أخوك عبد الله البحري ، هلم اليك هلم ، وكان الصوت قادما من وراء الموج . فالتفت خلفي فاذا الرجل اقرب الي مما كنت اعتقد ، واذا أنا أتردد بين امرين لابد من احدهما . قلت قبل أن أسوخ تحت الرمال : « والله لئن جاوزت هذا الشوك الى البستان لانوح نواح البلبل ، فاعجب لبلبل بفتح فاء لياكل الشوك والورد ! ... ليس عجبا أن تفر الشاة من الذئب ، العجب أن يكون لها منه حبيب . . . كيف يضحك المرج في الربيع اذا لم يبك الشتاء ، وكيف ينال الطفل اللين بغير بكاء . كذلك يلقي رجل الطريق الخير والشر راضيا موقنا بان الالم يكمل ويرقى حتى يبلغ غايته » (I) .

حين صرت بجواره سلم علي ومسح علي رأسي وهناني بما انا فيه حتى سكن روحي ، ثم تولى تسويحي في عالمه ، الذي كنت اظن أن من فيه لا علم لهم بما يحدث — كل دقيقة — لاهل الوجه البري ، فاذا انا بعد قليل اوقن من خطأ ظني واصبح اوسع علما مما كنت وأخف مما ظنيت واكثر قدرة على الاقتراب من نفسي ومن غيري ، حتى لقد بت اعتقد أن المشاكل كائنات لا قدرة لها على مصاحبة المرء الى اسفل البحر فاذا هم تظفون وراءه ويجرفها موجه مع الزبد الى شاطئه . اما ضريبة ذلك — كما قال



---

لي صاحبي عبد الله البحري مرارا - فهي ان يتحول المرء الى سمكة والا  
اخرجه الغواصون والضفادع بسهولة ، اذ لكل عالم شكل وهيئة تناسبه .  
واذكر انهم حين عثروا علي كنت جالسا احاور صاحبي فأخرجوني دونه  
ولم يهبطوا به ولا شكوا في شكله . وعجبت كيف اسأؤوا الى حين أخبرتهم  
بان اصحابي في القمر كانوا اسماكا ، بل رموني بالخبيل ثم اخلوا سبيلي .

وبعد فما انا من جديد افتح تجارتي ، وان كانت حالتها قد ازادت  
كسادا . لا ابيع شيئا ولا اكاد اشترى ، وكل همي ان اراقب الناس  
يتحركون دون مال او بضاعة ، تتجرجر ايديهم الطويلة الى جوار اقدامهم .  
يحز في نفسي مرآهم وهم يتخبطون تحيط باطرافهم خيوط دقيقة يشتغلون  
في البحث عن رؤوسها . وخیل لي انني اعرف من شؤونهم ما لا يعرفون .  
بيننا انا على تلك الحال ادركتني غشاوة فلم اعد ارى شيئا .

22 - 10 - 1977

---

احمد بوزفور

الطريق طويل وأبيض بين الاراضي المحصودة المنحدرة على الجانبين والطفل بدا صغيرا كنقطة . لم يكن يحس بالانجل في يده . . . يسير وهو يلوح به ولكنه لم يكن يحسه . . . التراب يبرد . . . أحسن به تحت قدميه الصغيرتين ناعما ومدغدغا كالطحين ، والتفت وراءه فرأى خطوانه مطبوعة على التراب كما هي : خطوة وراء خطوة . نظر الى قدمه اليمنى وضغط بها على التراب ثم رفعها ونظر الى صورتها المرسومة ، نظر الى الاصبع الكبيرة تتبعها الاصابع الاربعة الصغيرة وابتمس : كالدجاجة والكتاكيت . وأحس على جبهته بنسمة باردة خفيفة ففتهد . . . كم كانت الشمس حارة اليوم ! ورأى شوكا على جانب الطريق فأحس بالانجل في يده . . . ضربها بقوة غاطارها عن جذعها الناحل المزعب ثم عاد فضرب الجذع نفسه وأطاره . أبوه قوي ، يحصد طول النهار ولا يتعب . أحس بالراحة حين تذكر غناء أبيه . . . لم يكن الا دندنة خافتة تطفو فوقها مرة بعد مرة كلمات صغيرة متقطعة : « يا لالا . . . الغيام . . . عشرين » الشمس تنحدر نحو المغرب . . . سمع الطفل خوار بقرة من بعيد فالتفت ولكنه لم يرها . . . أبوه حين ينددن في خفوت لا يشعر بأحد ، ينسى ما حوله تماما ، وحينئذ يتباطأ الطفل في جمع حزم الشمع المحصود وينظر الى الحقول الاخرى . لابد أن أباه الآن يشرب الشاي عند عمته ، ولن يصل الى الدار الا في الظلام ، ولذلك فلن يرى خطوات ابنه الضاحكة على التراب المسحوق . أمه هي التي ستفتح الباب في الليل ، أما هو فسيكون نائما . . . على الجانب الايسر من الطريق رأى وجها ملتويا يضحك ، وحين التقط الورقة الملونة عرف أنه وجه امرأة ، فقد كان في أذنيها قرطان طويلان كقمرين معلقين . . . كانت الورقة مكشاة ، لابد أن صاحبها رماها بعد أن امنص حبات الحلوى . مر بلسانه على الخد الايسر للمرأة فلم يذق الا طعم الورق الاملس ، طوى الورقة على أربع ووضعها في قب جلابته الكتانية وتابع سيره . حين يمر تحت دار « العيساوي » فستهاجمه الكلبة البيضاء . . . نذاك فعليه أن يخرج من الطريق الناعم الطري ويخترق الشوك والحصى ليراوغها

. . ولكن دار « العيساوي » لا تزال بعيدة . . والتفت الى الوادي الاخضر  
 في السفح البعيد فرأى الاشجار والماء وطريق السيارات والبيوت والحرسه ،  
 ثم صعد ببصره وراء الوادي الى الجبل المقابل فرأى الغابة والافق والسماء .  
 جلس على حافة الطريق وأخذ يتابع ببصره سيارة صغيرة زرقاء كانت  
 تجري كالنحلة مع الوادي الاخضر . لو اشترى له أبوه سيارة . . من  
 الحديد لا من التراب . . يجرها في ساحة الدار على عجلاتها المطاطيه  
 ويجري . . حتى يصل . . الى المدينة ؟ ؟ المدينة هناك وراء الغابة  
 في الليل يرون أضواءها البعيدة . ليلها كالنهار . والاطفال فيها كالجن لا  
 يخافون . في النهار يقرأون الكتب في المدارس ، وفي الليل يلعبون تحت  
 الأضواء الباهرة . أبوه لا يعرف ، اللعب ، لا يعرف ، الا الزرع  
 والشمس والعرق ، وفي الصباح يخلعه من فراشه والنجمة بعد في السماء .  
 ربما لحقه الآن في الطريق . . ونهض . الشمس وصلت الى الارض .  
 صارت حمراء كالدم ، وتراب الطريق بارد الآن . . سمع صفيرا متقطعا  
 ونظر الى الامام فرأى الماعز يملأ الطريق ، والاطفال يركضون ويصفرون .  
 المغرب . . وبعد قليل تبدأ النساء في الحلب . لو يشرب عرافل من  
 اللبن . . باردا تطفو فوقه قطع الزبد الصفراء . . سيشرّب الشاي وينام  
 . . لن يصل الا في الظلام ، وانتفض ونظر الى يده اليمنى فلم ير المنجل  
 وعاد راکضا . . أبوه سيسلخ لحمه بالحزام الجلدي . . لابد أن المنجل هناك  
 حيث جلس ينظر الى السيارة الزرقاء . . كان يلهث حين رأى المنجل .  
 فالتقطه ملهوها ، وتطلع الى الطريق فلم ير أباه ، وعاد راکضا كالجدي .  
 كان الاطفال قد غابوا بالماز . . للظلام يغطي الارض بالتدرج كالنماس .  
 بعد قليل لن يرى الطريق امامه ، والتفت الى الوراء فلم ير احدا .  
 لا ينبغي ان يكون طفلا خوافا . . ليس هناك أحد ولا شيء ، وراءه . .  
 لينظر فقط الى الامام وليتابع الركض . ولكن شيئا خفيا كان يجذبه من  
 ورائه . . يجذبه بدون يد كالهواء . . والتفت فرأى شيئا عانما ضبابيا  
 يقبل وراءه من بعيد . . ليس شيئا . . ليس شيئا . . وعاد فالتفت ورآه  
 أيضا ، فأسرع في الجري . . وأسرع الشيء العائم الاسود وراءه .  
 وأحس بانفاسه في قفاه فصرخ ، والتفت مذعورا فرأى الشيء الاسود لا يزال  
 بعيدا . . وتابع الجري وهو يبكي في خفوت . . وقبل أن يصل الى دار  
 « العيساوي » . . يدين يدين . . يدين طويلتين ناعمتين  
 ضاحكتين دافقتين . . يدين خنوقتين . . يدين امامه يراهما وتغيبان  
 . . يدين يدين يدين . . وانكفا على وجهه . عثرت رجله بحجر ثابت  
 . . فسقط ببطئه على سن المنجل الحاد . . كان المنجل يبقّر بطنه والشيء  
 الاسود يطبق عليه . . وصرخ لحظة . . ثم غابت عنه الدنيا . .

# الشاحنة ،،، والرجل الذي لا يشبه أحدا

قمرى البشير

## 1 - صراخ آدمي :

كل الناس يصرخون .  
أنا أصرخ أيضا .  
أمد أظافري الوسخة في وجه القطط السمينة ، وأخدشها .  
هذا الرأس في قمة هامتي تسكنه رياح من خط الاستواء .  
كلهم زرعوا في طريقنا الالغام :  
الآباء المتعبون .  
الاساتذة المحنطون .  
العاهرات المقترهلات .  
وأنا أصرخ أيضا / أفتح سجلا للتوقيع بالبصمات .

## 2 - تقرير سري :

فلان يقرأ الجرائد والروايات وأخبار الناس بكثرة . ستوب . لا ينام  
ما فيه الكفاية . ستوب . يقولون عنه أنه متزوج . ستوب . زوجته  
مشلولة لا تتحرك الا داخل المطبخ وفوق السرير . ستوب . في الشارع  
وفي أيام الحفلات تصير سلحفاة : ستوب .

## 3 - برقية مستعجلة :

السادة وزراء البترول العربي /

تحية واحتراما .

أب الموقع أسفله ،

أحمد الذي يتنفس بصعوبة ، ويعاني من عقد كثيرة ،

أطلب من فخامتكم العمل على تخفيض ثمن المحروقات ، لأنني

لم أعد أقوى على تحمل مصاريف سيارتي لانفيات التي املكها ،

رغم أنني أصنف كبورجوازي صغير .

اخيرا ، اتمنى أن تنظروا بعين الاعتبار في قضيتي ، علما بأنني  
متزوج بامرأة مشغولة ومريضة باستمرار .  
ودمتم للصالح العام /

كل الناس يصرخون :

أحمد يخترق قشرة العالم الخارجي ، يشرب بعنقه الى ما وراء جدار  
الشقة ، ويضع أسفل حذائه على أرضية الشارع .  
الشاحنة تمر ، وعينه الزجاجية تتابع في استنكار وجه السائق ،  
وهيكل الشاحنة ثم المؤخرة المثقلة . وجهتها البيضاء ، ووجهته الفضاء .  
انطلقت منذ البارحة في غيبى الفجر من السهول الشرقية واخترقت خط  
الليمس - الحد الفاصل بين المغرب الخصب والمغرب المجذور ، وهو  
خط وهمي وضعه الرومان ، القصد منه فرض نظام إقطاعي على الغاربة  
البربر ، إذ لا يجوز لأحدهم امتلاك قطعة أرضية إلا بعد قضاء خمس  
وعشرين سنة في الجندية - ما عندنا غرض زيد .

الشاحنة تمر : البرتقال الذي نشتهيه نحن والنساء الحوامل والاطفال  
المتسكعون يحرمنا منه سكان العالم رقم I ، وتقضيه الاسنان الحديدية .  
منذ القديم اشتهرنا بالكلام ، نعطي كل شيء نملكه ، ونفتح أبوابنا  
للطارقين بالليل ، وننحر ذبائنا احتفاءً باله الحرب بارييس ، وإن  
كانت بنا خصاصة - جئنا الأكبر حاتم الطائي هو الذي أورثنا هذه  
العادة الرديئة ، منذ أن تخلى عن جواده لرجل يحب لحم الخيول -  
دما البرتقال : تمتصه الخلوقات الغريبة ، وتمتص معاملها الفوسفاط  
والحديد والمنغنيز ، ونبقى نحن بلا أدوية ولا معاتق ، ننتشر في فصل  
الشتاء بجلود الأغنام والجرائد ، وفي الصيف تسلط محافل السواح  
كاميراتهما الوقحة على مزالنا .

الشاحنة الثانية تمر مزمجرة وتتلشى خلف الغل . تلاشى أحمد في  
داخله : كينونته عود ثقاب مبتل . ضرب باب المقهى برجله اليسرى  
وباليد اليمنى فتحه على مضراعيه . طلب فطوره الصباحي : زوجته  
في المستشفى وهو لا شهية له إذا كان بمفرده . لابد أن يأكل مع الناس  
ويسمع ارتطام اللسنة داخل الفوهات . تعود عليها رغم أنها مشغولة  
ولا تعرف القراءة والكتابة ، لا يخونها مع أخرى ، ويعود باكراً كل ليلة  
باكراً ليحملك معها في سطح الغرفة .

الشاحنة الثالثة تمر . رأها من خلف زجاج المقهى تصفح الطريق المعبد -  
الصبايا العاملات في مزارع البرتقال دمي خشبية ، تتحرك من شجرة  
إلى شجرة ، وتملا السلال القصيبة . كل واحدة في ذهنها ستة أفراد  
أو سبعة . مطلقة كانت أو لم تتزوج بعد . الأمر سواء ، يأتي الرجال

ويحملون على ظهورهم السلال ويفرغونها في التراكتور . سائقو التراكاتورات الحمراء يفتكون بعوراتهن والسنتهم البذيئة تلتسع النفور الحمراء ، وتنطلق العيون الى الاردايف والصدور ، وقد أرخوا تساربهم التركية ، وفي أصابعهم خواتم فضية ، جلبها الحجاج من الاماكن المقدسة . ايادي الصبيات ملطخة بالطين وممثلة بالبثور . جحافل الذباب لا تغادرها - اذن الرجال كالذباب - وعند حلول موسم الغلات تبدأ الشاحنات في مغادرة سهول ملوية : البرتقال والاجاص والبطيخ والطماطم . رغم هذه الخيرات فان الاسعار كالزئبق ، والقطن السمينه هي وحدها التي تستفيد . آلهة الخصب النائمة فوق جبال الاوكمب لا تختار سواها لتلقي باشارات العصا السحرية . بين يوم وآخر كثرت القطط السمينه في السهول والمرتفعات . ولاد بلحاج مثلا . هم خمسة وسادسهم صهرهم الذي قبل الزواج باختهم العانس . في يوم زفافها ذبحوا ستين كبشاً -

تلقى احمد الدعوة وحضر الحفل . كان في عطلة السنوية . وابوه يقيم بجوارهم في بوغريبة - بوغريبة قرية فلاحية تقع على بعد حوالي عشرين كيلومتر من مدينة بركان ، وبها الكثير من القطط السمينه - ما عذنا غرض زيد - قالوا : ( نستدعي احمد . انه رجل طيب وكما قد حضرنا حفلة زفافه مع « يمينه العرجة » ) .

الشاحنة الرابعة تمر بسرعة اكثر من سابقتها . يدخل احمد عند صاحب الدكان الذي ينط كالنحلة ، ويسجل في الكاربيات الى آخر الشهر . اما هو فكان دبا قطبيا لا يشبه احدا . ابيضت حوله الكره الارضية ، وصارت البضائع على الرفوف نحفا ثلجية . في الخارج تخشبت اطراف الناس وصارت سحناتهم فلينا قابلا للاحتراق . كل الناس يصرخون :

\* في الجامعة امضى احمد اربع سنوات ، وكان خلالها تمساحا يبكى ماضيه وتاريخه ، ويزحف كجندي فيتنامي ليوقف مفعول الحقس والاقراص التي ارغموه على ابتلاعها . الاساتذة موميات ملفوفة في غموض ومحطة ، حلت يوما في مراكب فرعونية . فصارت قططا سمينه وهو بينهم تمثال من الثلج ، يكورون كراتهم ويقذفونه بها .

- 6

جدنا الاكبر هو الذي أورثنا هذه العادة الرديئة . والادمي من ذلك اننا على استعداد مستمر للتضحية بابنائنا في كل لحظة من اجل

حفظ ماء الوجه . يقول في ذلك الحطيئة :  
 رأى شبعا وسط الظلام فراعته  
 فلما رأى ضيفا تشمر واعتما  
 وقال : هيا رباه ضيف ولا قوى  
 بحقك لا تحرمه تا الليلة للحماء  
 فقال ابنه لما رآه بحيرة  
 « أيا أبني اذبحني ويسر له طعاما .

ومن ذلك الوقت الى يومنا هذا ، صار حاتم الطائي شحاذا ، ينتقل  
 من مكان الى آخر دون أن يهتم به أحد ، وتأتي جحافل السواح لتهامه  
 عليه كاميراتهما .

### ٨ - برقية ثانية :

السيد رئيس دولة البرازيل / اكبر دولة مصدرة لمادة القهوة  
 / لم نعد نتحكم في أعصابنا بالمرة . كثرت المشاجرات ومشاهد الخصام  
 بين المتزوجين . صارت دماؤنا تغلي وتصعد الى الراس في أقل من  
 ثانية . نرجو أن ترسلوا لنا ما يكفي من القهوة ، لنستطيع كظم  
 الغيظ ولـ . . .

- 8 -

الشاحنات تتوالى . والمطر ينزل بغزارة ، وأحمد دب قطي يغوص برجله  
 في المياه ، ويمنية نائمة في « السويسي » . الشاحنات عقبان تخطف  
 الاجنة ، والمطر ينبت البرتقال ، وأحمد يتضاؤل ، ويمينة ميتة ٧  
 محالة . الشاحنات مغولية ، والمطر لكل الناس ، وأحمد قرود دارويني  
 لا يفر من واقعه . امقلات أوداجه برائحة الطين المبلل ، فاشترى باقة  
 ورود وبعض الفواكه . ركب الطاكسي الى المستشفى .

### ٩ - خبر من نشرة الوفيات :

« لقد تسببت الامطار التي تهطلت في الاسبوع الاخير ، في الوديد من  
 الحوادث ، رغم محاولة قوات ضبط السير في التنظيم . وهكذا فقد داست  
 شاحنة محملة بالبرتقال امرأة مشلولة كانت تريد قطع الطريق ،  
 وبرفقتها زوجها الذي عاد بها من المستشفى . نرجو من السائقين ضبط  
 أعصابهم عند السياقة ، وننصحهم بشرب القهوة السوداء اذا هددتهم  
 النوم » .

---

## 10 - تعليق عام

إيماننا بجذوى الربط بين التراث والواقع المعاش ، فقد قرر الكاتب العباسي بديع الزمان الهمذاني تغيير اسمي راوية مقاماته وبطلها ، ووقع اختياره على أحمد النبهاني وحاتم الطائي . ومن الآن فصاعدا نرجو القراء قراءة المقامة الدينارية كالآتي :

حدثنا أحمد النبهاني قال :

« اتفق لي نذر نذرته في دينار إتصدق به على أسحد رجل بـ .  
( ضموا مكان الفراغ ما يناسبه ) ، وسألت عنه ، فدللت على حاتم الطائي . فمضيت إليه ، لآسحق به عليه ، فوجدته في رفقة ، فد اجتمعت عليه في حلقة ، وحولهم جماعة الصياع . لا تكف عن الصياع . . . »

---



اجسام البشر المتعبة تلتصق بالمقاعد الخشبية المتآكلة . الريح تهب بقوة ، سوط الحوذي يرتفع نحو الاعلى ويدور ، يدور فتسرع الجياد منعشة في أحجار كبيرة وصغيرة ، متناثرة في الطريق المعبد الطويل ، من حين لآخر تمر سيارات وشاحنات عكس اتجاهنا فتتحرف الجياد بتلقائية نحو أقصى اليمين . ربما تعلمت ذلك من فعل الممارسة اليومية والعادة المكررة الرتيبة . ربما تفعل ذلك عن طريق اشارات وعلامات ورموز خاصة تصلها من الحوذي . يمسك الحوذي السوط بيده المزرق من فعل البرودة ، يفرقه في الهواء فتعود الجياد المتعبة الى سيرها الطبيعي وسط الطريق المعبد .

دخان السجائر الكثيف يطرد من الافواه الخمسة ، يتشكل كثيفا امامنا ، ينزل بطريقة دائرية مثيرة ، ثم يتصاعد في الهواء ببطء ليعلن عن سماع شيء ما ، مهم وغير مهم . الوجوه الشاحبة الصفراء أمامي تتناوب انظر الى الطريق ثم الى الجياد ثم الى الحوذي . تنظر اليهم بكسل وتبتلع دخان السجائر الرخيصة . المكان شبه خال الا من أشجار نادرة بعيدة وبعض سيارات انقرضت تماما عندما دارت عربتنا نحو الشمال . الجو موحش مقفر . تمضي العرببة وتترك خلفها الاصدااء رتيبة تخترق الصمت الاجباري . ندخن ونحاول أن نقول شيئا ما ، نتبادل بضع كلمات وجملا قصيرة وتعليقات خاطفة . . . الجو بارد هذا الصباح . . . يعود الصمت الابدي المفروض ونحس أكثر من ذي قبل بمرارة دخان السجائر وهو يحرق الانفاس ، وهو يمر من الانف ثم وهو يخرج يتحد ليضيع مع أشياء كثيرة في السماء . . . كنا نعرف أن الجو متكلف الى حد لا يوصف وكنا نحاول أن نقنع أنفسنا مفتعلين أسبابا وهمية ، بأننا غير مخطئين . . . وأن الامور فوق جهودنا المحدودة . كنت خلال الحديث القليل الدائر بين الوجوه العابسة أركز نظري على السلة التي وضعت فيها بيضا وحليباً وخبزة دقيق وسجائر ، الشيء الوحيد الذي يربطهم بعالمنا ، كانوا يطلبون مني أن احضر لهم

أنواعا عادية ، وحين يجوعون في الاضراب عن الاكل ، يستطيعون التحخين فالسجائر هي الخيط الوحيد الرابط بينهم وبيننا نحن الذين لم نتحمل ، ثم نستطع . . . ( الباب الحديدي يفتح ويفلق ، ليخرج رجل بلباس أزرق مخطط بالابيض ، يدخل ليعود صحبة رجال آخرين بنفس اللباس والهيئة . يفتح بعضهم الباب الجانبي والبعض الآخر يدخل أو يضحك ليظهر أسنانا صلبة بيضاء . يتجمهر الزائرون أمام الباب ويدخل بالسلة والسجائر . عابدة السجائر تفتح أربع أو خمس مرات قبل أن تصل الى أيديهم . الحليب والبيض والخبز ، تخضع لمراقبة شديدة وصارمة . الأشياء الأخرى ممنوعة . . . )

صباح الديكة في أماكن قريبة يمزق حدة الصمت ويعلن عن مولد يوم جديد .

كذت أترقب لحظة شروق الشمس - الأوجه الخمسة الحزينة لا ترحب بالمولود الجديد ، رفعت رأسي وتمتمت بتلقائية :

- صباح الخير
- صباح الخير
- التقت عينانا صدفه . كان فرحا ونشيطا عكس الآخرين ، يسطع من وجهه بريق حاد ، يشع ويضيء ليعلن عن انتصار من نوع ما ، سألت :
- أنتظن أن الحراس لم يرونا ؟
- اعتقد
- ألم يسمعوا أقدام جياد العربدة وهي تقاوم الليل العنيد ؟
- أنهى ألا يكونوا قد سمعوا شيئا .
- والجنود ؟ ألا تعرف أنهم موجودون في كل مكان ؟
- أعرف . . . أعرف
- وإذا حاصرونا ؟ ماذا سنفعل ؟
- سنقول لهم بأننا عاديون ، نقدم لهم أوراقنا ونمضي .
- والسجائر ؟ والأشياء الممنوعة ؟
- سنقول بأنها للبهائم .
- للبهائم ؟ الجنود يعرفون أن البهائم لا تأكل البيض وخبز الحقيق والحليب .
- سنحاول أن نقنعهم بعكس ذلك .
- تظن أنهم سيصدقون ؟
- لا يهم . !

العربة تمضي في حزم مع الشارع الذي يتأكل تحت دراجتيها الخلفيتين وتحت أرجل الجياد الجائعة . الرجل الذي أمامي يقرأ

جريدة الصباح . يوقف الحوذي العربية ويطلق تنهيدة طويلة ليستريح .  
الجواد الاحمر ينقر بقدميه الاماميتين ويهز راسه في خفة بينما الآخر  
يتابع حركاته باهتمام . اشعة الشمس تلاحق بقعة الظلال وتملأ المكان  
ضياء . يتوقف الزمن عند هذه اللحظة ويتمدد ، الساعة قابلة لان تكون الثامنة  
او التاسعة او حتى الحادية عشرة . الرجال الذين اراهم الآن يدخلون ويحتسبون  
كووس القهوة في ضمت .

نجاة ومن حيث لا ندرى يقف الجندي الاشقر العنيد ويأمر الحوذي  
بان يمضي خلفه ، يقفان معا جنب العربية . تملؤنا الحيرة والدهشة  
والتساؤل . يشير الجندي باصبعه الغليظة نحوي ، اتقدم نحوه ، خطوة .  
خطوتين ، ثلاث خطوات ، أشقر ، قصير ، عمارة من حجر صلب ، ابتسامه  
ساخرة خبيثة ، سألني :

— السلة سلتكم ؟

لم أجبه

— البيض والحليب وخبزة الدقيق ؟

لم أجبه

— ألا تعرف حضرتكم انها اشياء ممنوعة ؟

لم أجبه

— وانها غير صالحة صحيا للسجناء ؟

لم أجبه ، أمرني :

— اجمع واتبعني

لم أجبه

دخان السجائر يحبو نحو الاعلى في انهزام . وتمضي العربية في الطريق  
الطويل بايقاع مميت مرعب . لهيب اشعة الشمس يلسع الوجوه المتعبة .  
نفس الطريق كل يوم . نفس الرحلة . نفس الحراس والجنود والعسس .  
ثم لا تلبث أن نعود مع المساء الى القرية المشلولة ونحدث عن اشياء غريبة  
ولقاءات وهمية تمت ولقاءات سوف تتم . ثلاث سنوات ونحن نبحث عن  
بصمات ووجوه تشبه وجوههم . كانت امي الشخص الوحيد الذي لا يريد أن  
ينسى ، تترك القرية اياما وتذهب لتصيح في المباحث والحاكم . . تمر  
على الذين تعرفهم ولا تعرفهم وتسال . . وتمضي العربية بعد لقاء قصير وبعد  
تفتيش دقيق في علبة السجائر وفي المأكولات . الباب الحديدي المغلق ينفتح مرة  
واحدة كل ثلاث سنوات ، يظهر رجل ببذلة صوفية أنيقة وزرقاء مخططة  
بالابيض . . ومع ذلك يبتسم الآخر للزائر !

الياس ادريس

6 يناير 1978

# هوامش حول مشروع قراءة الجابري للفارابي

محمد الوزاد

يندر أن نتال البحوث الفلسفية عننا الاهتمام الذي ناله بحث الاستاذ محمد عابد الجابري الذي شارك به في مهرجان الفارابي الذي أقيم ببغداد في أكتوبر 1975 تحت عنوان « مشروع قراءة جديدة لفلسفة الفارابي السياسية والدينية ». وترجع أهمية البحث في اعتقادنا لكونه يقترح منهجا جديدا في الدراسات الاسلامية ويريد الخروج بنتائج ليست مألوفة في فلسفة الفارابي وفي الفكر الاسلامي . والبحث ينقسم الى خمسة اقسام :

- 1 - المقدمة وفيها ينوه بالفارابي وأهميته .
- 2 - الملاحظات المنهجية ، حيث ينتقد المنهج التاريخي المعناد في الدراسات الاسلامية ويعرض أسس المنهج الجديد الذي يمزج فيه بين النزعة البنيوية والمادية التاريخية .
- 3 - مسألة التوفيق بين الفلسفة والدين ، حيث استعمل الباحث منهجه لتفسير عملية التوفيق التي قام بها الفارابي بين أفلاطون وأرسطو وبين الدين والفلسفة . وبين أن الفارابي كان مدفوعا بالصراع المجتمعي وبخصوصية بنية الفكر الاسلامي وأن الفلسفة اليونانية وسيلة فقط لمعالجة هذا الصراع وتحقيق هذه الخصوصية .
- 4 - المدينة الفاضلة ومضمونها الايديولوجي : حيث استخلص الباحث أن الفارابي يعبر في آراء أهل المدينة الفاضلة عن مطامح قوى التقدم في انشاء دولة العقل . ولكن بصورة معتدلة تدخل في الحساب حجم هذه القوى وحدودها .
- 5 - الخاتمة ( منهج وافاق ) : وفيها يبين أن قراءته لفلسفة الفارابي ستثير النقاش خاصة حول دور فلسفة اليونان والتحليل المجتمعي . ويركز من جديد على تميز بنية الفكر الاسلامي في القول بالخلق من العدم وتبني منطق ثلاثي القيم يخالف منطق أرسطو . ورغم أن مقصد الاستاذ الجابري مما لا يفكره أحد من المهتمين الجادين بالدراسات الاسلامية لاخراجها من حالة العقم وانعاشها بما يجد في

الميدان العلمي خاصة ميدان العلوم الانسانية . الا ان الملاحظ ان هذا العمل لم يرافقه الحذر العادي في استخلاص الاحكام وتعميمها مما أدى الى صدور مجموعة من الآراء تفتقر الى دليل أو أن أدلتها واهنة . وسنقوم بعملية فحص وعرض لهذه الآراء كما وردت في النسق الاصلي وهدفنا تحقيق التصحيح والتقويم لهذه التجربة الاصيلية والمساهمة في انجاحها في المدى البعيد .

( I ) - ففي المقدمة انتهى التنويه بالفارابي الى أقوال هي في اعتقادنا غير دقيقة . منها : أن الفكر العربي قد بقي خلال ألف عام « يدور في فلك الرؤية الفارابية » ( ص 8 ) . وأن الفارابي واجه المشكل المجتمعي والحضاري في عصره وأن من أعز أمانينا اليوم أن نفعل نفس الشيء بالنسبة لمشاكلنا « حتى نستطيع ربط حاضرننا بماضيها والنظر الى مشاكلنا بنفس الدرجة من القوة والجرأة والتواضع التي نظر بها الفارابي الى مشاكل عصره واهتمامات معاصريه » . ( ص 8 ) .

فلو صحت هذه الأقوال للزم من ذلك أمور لم تثبت منها أن تكون فلسفة الفارابي هي الفلسفة الرسمية للعالم الاسلامي أو على الأقل أنها المصدر الاساسي الوحيد للفكر الاسلامي . والحال أن فلسفة الفارابي المتتبعين لخطاه كانت محاصرة - ولولا حماية بعض الامراء ما قام امرهم - وظلت فلسفتهم هدفا للطعن والنقض من طرف جل المتكلمين . وهذا خلاف ما حدث في الغرب المسيحي حينما تبنت الكنيسة فلسفة توما الاكوينى . ويلزم من هذه الأقوال أن تكون نظرة الفارابي - من خلال انتاجه المعروف - الى مشاكل عصره نظرة علمية موضوعية حتى يجوز لنا أن نقضى به في عصر التطور العلمي المذهل أو أن يمتلك العمق الفلسفي الذي يصل به الى حقيقة الواقع المادي كما تتصوره الفلسفات الحديثة . ويبدو أننا في هذا نلزم الفارابي ما ليس يلزمه ويبقى أن نتمنى فقط ظهور مفكرين يتجاوزون الفارابي اذا أضفنا الى ذلك أن الفارابي آمن بالعلوم السرية بينما رفضها مفكرون في الاسلام . ثم كيف يكون تصور الفارابي لمدينة فاضلة يحكمها رئيس مثالي ادراك حقيقي لمشاكل عصره وقوة لنا في هذا المصدر ١٩

( 2 ) - وفي الملاحظات النهجية صدر من الجابري وهو يمارس نقد طرق غيره ما يفيد تقليص أهمية هؤلاء بصورة تعميمية مجحفة . فمن ذلك قوله : « والواقع المؤسف أن دراستنا لتراثنا العربي ما زالت تخضع لهذه الرؤية التجزئية المعزلة للاعلامية » ( ص II ) وقوله : « أن عملنا في مجال الدراسات التراثية ما زال مقصورا على الجمع والتجميع » . وأننا « ما زلنا نفتقد الى دراسات حقيقية وأصيلية لهذه المواد الأولية الثمينة » و « أن قراءتنا لتراثنا ما زالت قراءة طفيلية انتقائية قافزة » .

( ص 12 ) . وكان الاسلام علميا تمييز الدارسين مستشرقين وغير مستشرقين الى مستويات بحسب ادراكهم لبنية الفكر الاسلامي المتميزة . والعوائق الموضوعية والذاتية التي منعت البعض منهم من هذه النظرة . ومنها تطور مناهج الدراسات الانسانية في الغرب . ثم كان لابد من الاشارة الى الاستاذ اركون الذي له فضل الريادة في هذا المنهج البنيوي مع عدم تجاهل ما قام به ماكسيم رودنسون والطبيب التيزيني وجيب من أعمال في هذا السبيل . ولا عذر لاي دارس يرمي لنفس الاهداف من عدم الاشارة اليهم وتقييم انتاجهم بعيدا عن التعميمات التي لا تنطبق الا على ما يروج في اقسام الفكر الاسلامي في الجامعات العربية المتخلفة . وحتى لو كان القصد فقط اصلاحيا ودفع الباحثين المتخلفين لاستعمال المناهج الحديثة . فان الاولى الاشارة الى الواقع العربي الذي يعوق جدليا كل محاولة لفهم التراث فهما علميا . والفوضى التي يعرفها جمع التراث وتحقيقه .

( 3 ) - ويبدو أن القسم الثالث يمثل الانطلاقة الرئيسية في البحث ولهذا نعتز فيه على قضايا متعددة سبق أن أثارها الدارسون . اولها مشكل الترجمة العربية لكتب اليونان الفلسفية . ورغم أن الجابري يرفض تفسير هذه الترجمة بالمبطل الشخصية للمامون . ويرفض أن يعزو ما ترجم من كتب وعلوم الى الصنعة المحضة الا أنه لا يعرض للتفسير المطلوب . ويترك المشكلة للباحثين المختصين ، ( ص 16 ) ويبدو وكان الهدف هو فقط دفع الغير الى البحث في هذه المسألة الحيوية في تاريخنا الثقافي بصورة غير ذاتية تقوم على الحتمية التاريخية . الا أن هذا الموقف التحريضي لا يتفق مع طبيعة البحث . ما دام فهم فلسفة الفارابي متعلقا ، ضرورة ، بالتاريخ الثقافي . وقراءة الفارابي تستدعي ماذا قرأ ؟ . ولا يكفي التلميح بوجود ثورات ثقافية . فالمشكل كيفما كانت تسميه يظل مفتقرا الى التعايل . فبماذا نملل هذه الثورة ؟ ! ( ص 14 ) .

أما المسألة الثانية فهي التوفيق بين الفلسفة والدين وهي عنوان هذا القسم . ولكنها عولجت من وجهة نظر الفارابي على أساس أن الفارابي في قراءته للفلسفة اليونانية ليس ككفرد من أفراد المجتمع يحسن التهجي والفهم ، وإنما القاريء هو ، الحضارة العربية الاسلامية بكل أبعادها الروحية والفكرية والسياسية والاجتماعية والتاريخية ممثلة في شخص الفارابي الفيلسوف ، ( ص 17 ) . لاشك أننا أمام مجاز يفيد في التصوير والتقريب ، ولكنه لا يجب أن ينسينا أبعاد المشكل وتعقيداته . فالتوفيق بين الدين والفلسفة عرض له فلاسفة يهود ومسيحيون منذ العصر الاسكندري كما ظهرت في الاسلام محاولة الكندي . ففي اعتقادنا أن عقد الصلة بين الفارابي وعصره معناه عدم اهمال هذا المدخل ، خاصة انتاج الكندي . كما أن ثمة مبالغة في القول بأن الفارابي يمثل حضارة امتدت قرونا وتنوعت معطياتها

كما وكيفا ويمكن القول فقط انه من المثلين لفترة من فترات هذه الحضارة ولجانب من جوانبها . أضف الى ذلك أن المنجزات النهائية لهذه الحضارة لم تكتمل بعد أيام الفارابي . كذلك نفقد في هذا التعريف بالفارابي تكوينه الثقافي وصلته برجال عصره . ويكون الكلام عندئذ عن براءة الفارابي والرجوع الى النصوص مقتفرا الى الاسس والمواد الضرورية . وقد يذهب بنا الظن الى أن هذا النقص يرجع الى اعتبار هذه الامور من المشهورات ولا حاجة لتكرارها . الا ان الاكيد أن عرض حياة الفارابي في ضوء منهجي جديد لم يحصل بعد . وأن ما هو مشهور يعرض دائما بأسلوب السرد التاريخي وفي ضوء المعلومات المنسقة لهذا الغرض . هذا اذا نفينا دون حجة امكانيات الكشف عن خفايا جديدة . وهكذا نعود من جديد الى معضلة التاريخ الثقافي الذي تركه الاستاذ الجابري للمتخصصين رغم حيويته في البحث الحالي .

وعند كلام الاستاذ الجابري عن قراءة الفارابي لافلاطون وأرسطو ومحاولته التوفيق بينهما ركز على الهدف الايديولوجي . دون أن يوضح النقد الفلسفي الذي تعرض له أرسطو والتعصب لافلاطون في عصر الفارابي . ويصرح بذلك الفارابي بقوله : « وما يظن بأرسطوطاليس أنه يرى أن العالم قديم وبأفلاطون أنه يرى أن العالم محدث . فاقول : ان الذي دعي هؤلاء الى هذا الظن القبيح المستنكر بأرسطوطاليس الحكيم هو ما قاله في كتاب « طوبيقا » ( ص 100 - كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين ) . فتنازع الناس يشمل نزاعهم حول افلاطون ، وأرسطو . ولو رجعنا الى تاريخ هذه الفترة لوجدنا أن الكندي ( المتوفي 252 هـ / 866 م ) كما يقول صاعد الاندلسي في طبقات الامم ذهب الى « مذهب « أفلاطون » من القول بحدوث العالم في غير زمان ونصر هذا المذهب بحجج غير صحيحة سوفسطائية وبعضها خطابية » ( ص 81 - 82 - طبقات الامم ) . وأن محمد بن زكريا الرازي الطبيب المتوفي 326 هـ . « كان شديد الانحراف عن ( أرسطاطاليس ) وعائبا له في مفارقاته معلمه ( أفلاطون ) وغيره من متقدمي الفلسفة في كثير من آرائهم . وكان يزعم أنه أفسد الفلسفة وغير كثيرا من أصولها » ( ص 50 - طبقات الامم ) ومن الذين تحمسوا لارسطو ثابت بن قرة المتوفي 288 هـ وهو الذي ترجم « السماع الطبيعي » حيث أفصح فيها أرسطو عن قدم العالم وقد رد الرازي على ثابت بن قرة ( ص 129 - رسائل فلسفية للرازي - بيروت 1973 . ط I ) . فكان من أنلازم الكشف عن هذا الصراع بين أصحاب افلاطون وأصحاب أرسطو قبل البحث عن الجذور الايديولوجية للصراع ومحاولة التوفيق .

كما نشير الى انعدام التمييز بين ما هو ايديولوجي وما هو علمي في محاولة الفارابي التوفيقية . فالدعوى أن كل ما قام به الفارابي ايديولوجي

بحث لا يتفق مع تصريح الفارابي بكونه يبحث عن الحقيقة المتفق عليها وهو غرض فلسفي وعلمي يتجاوز الاطار الايديولوجي الضيق . ويقول الفارابي في نفس الرسالة « وأما العقول المختلفة اذا اتفقت بعد تأمل منها ، وتدريب ، وبحث وتنقيب ومعاينة ، وتبكيك ، وإثارة الاماكن المتقابلة فلا شيء أصح مما اعتقدته وشهدت به واتفقت عليه » ( ص 82 - الجمع بين رأيي الحاكمين ) . فالفارابي يهدف الى التوفيق بين آراء معاصريه وفي نفس الوقت يهدف الى ما هو أبعد ، تأكيد امكانية المعرفة ووحدةها . كما نضيف الى ذلك عاملا ذاتيا وهو ايمان الفارابي باتفاق أرسطو وأفلاطون .

ونرى أن الاستاذ الجابري قد انحرف عن الحذر العلمي حينما تجاهل ثقافة الفارابي الواقعية ولجا الى التخمين خاصة عندما أكد أن الفارابي « يشعر في قرارة نفسه » بأن « أتولوجيا أرسطو » منحول ولكنه « غالب هذا الشعور وطمسه » ( ص 19 ) . رغم أن نصوص الفارابي تقول العكس فبصراحة وبدون لبس يقول الفارابي : أن لا خلاف بين أرسطو وأفلاطون في العمق : « ونحن لا ندعى أنه لابون ، بوجه من الوجوه وجهة من الجهات بين الطريقين . لأنه يلزمنا عن ذلك ، أن يكون قول أرسطوطاليس وماخذه وسلوكه هي باعينها قول أفلاطون وماخذه وسلوكه . وذلك محال وشنيع . ولكننا ندعى أنه لا خلاف بينهما في الاصول والمقاصد على ما بيناه أو سنبينه . » ( ص 88 - كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين ) . يكون منحولا . ويقول في معرض كلامه عن التناقض بين ما في هذا الكتاب

كما يصرح الفارابي بنسبة كتاب « الربوبية » لارسطو وينفي أن يكون منحولا . ويقول في معرض كلامه عن التناقض بين ما في هذا الكتاب وما في الكتب الاخرى لارسطو حول مسألة الصور الروحانية ( المثل ) حيث انها مثبتة في كتاب « الربوبية » رغم أن أرسطو انتقدها ورفضها في كتبه الاخرى خاصة كتاب ما بعد الطبيعة : « وأما أن بعضها لارسطو وبعضها ليس له فهو أبعد جدا . إذ الكتب الناطقة بتلك الاقاويل أشهر من أن يحطن ببعضها أنه منحول . فبقى أن يكون لها تأويلات ومعان اذا كشف عنها لورتفع الشك والحيرة » ( ص 106 - كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين ) . ولو جاز حكم الاستاذ الجابري استنادا الى احتمال مرفوض صراحة من طرف الفارابي لانقلبت المعايير في الجدل الفلسفي والكلامي ما دام يعرض دائما الاحتمالات المختلفة نفيا وإثباتا . ولاستوى النفي والإثبات . ثم ان الفارابي لم يخصص كتاب « الربوبية » بهذا الاحتمال المنفي وانما قال بالحرف : « بعض أقاويله » . أي أن هذا الاحتمال يتساوى فيه كتاب الربوبية . وكتاب ما بعد الطبيعة . ثم أن ذكر « قرارة » نفس الفارابي أشبه بالحكم على النوايا دون وجود دليل مادي . فالمسألة كلها ليست في مستوى اليقين . رغم أننا لا نرى ما يدعو حتى للشك في هذه النوايا :



سواء في ثقافة الفارابي أو في أقواله . ولو تصورنا جدلا أن الفارابي يدعي ما يعلم في قرارة نفسه أنه غير صحيح للزم أن يكون مخادعا وأن يطمعن في صحفه رغم أن الاستاذ الجابري يبرئه لفظيا من هذه النتيجة المترتبة ضرورة . ثم اننا لا نرى أن قبول العامل الذاتي يتناقض مع المنهج المقترح ما دام لظاهرة الوثائق المنحولة وجود تاريخي وفعالية . والمؤكد أن معاصري الفارابي من المفكرين راجت بينهم مؤلفات ووثائق منحولة فلسفية ودينية وتاريخية واعتمدوا عليها في التأليف ولم تكن مناهجهم ولا وسائل بحثهم قادرة على كشف الحقيقة حتى لو رغبوا في ذلك ويظهر ذلك في الفلسفة عند كلامهم عن تاريخ الفلسفة اليونانية . فيمكن إذن أن نعتبر أن وجود كتاب الربوبية عامل موضوعي في دفع الفارابي المؤمن بنسبته إلى أرسطو إلى التوفيق بالاضافة إلى الدافع الايديولوجي والذي اعتقاد الفارابي في اتفاق أفلاطون وأرسطو وأن الحقيقة لا يمكن الاختلاف حولها بين المسنعملين لعقلهم بصورة منطقية .

ولهذا يبدو مستغربا أن يقول الاستاذ الجابري بالحرف : « أن العلوم الذي يعزى عادة لكتاب ( اتولوجيا أرسطو ) ليس من الأهمية والخطورة بالمقدر الذي نعتقد . فلا يصح أن يقال أنه لولا هذا الكتاب لتعرف الفلاسفة العرب على فلسفة أرسطو كما هي في « حقيقتها » . ذلك لأن حقيقة هذه الفلسفة هي ما كان يريده الفلاسفة العرب منها ويبحثون عنه فيها » . ( ص 20 ) . والاستغراب راجع إلى أن معرفة أرسطو أو غير أرسطو لا تقوم فقط على الإرادة والرغبة مهما كانت فردية أو مجتمعية وإنما تقوم على ما يدل على الموضوع المرغوب فيه وما يدل على أرسطو مما ينسب إليه من مؤلفات . أو ما يعتقد الراغبون في المعرفة أنه منسوب إليه . وعندما توجد وسائل المعرفة ويكون الاعتقاد في صدقها ، عندئذ فقط يجوز طرح مسألة طريقة التعامل مع هذه الوسائل . أي كيف فهم الفلاسفة المسلمون أرسطو . فالرغبة في تاويل أرسطو متعلقة بوجود ما يقبل التأويل . وسر اللبس عند الاستاذ الجابري أنه ميز بين فلسفة أرسطو ومؤلفات أرسطو ( ومنها المنحولة ) . فكان الفلاسفة المسلمين أولوا فلسفة أرسطو اعتمادا على الكتب المنحولة ( رغم جهلهم بكونها منحولة ) مع أن فلسفة أرسطو التي تعرف عليها فلاسفة الإسلام هي نسيج هذه المؤلفات ( المنحولة والغير المنحولة ) لا اعتقادهم في نسبتها جميعا لأرسطو وعن طريقها عرفوا أرسطو . ولا يمكن إنكار أهمية كتاب الربوبية في هذا الفهم والمعرفة لكونه وافق رغبة الناصرين لأرسطو ولكونه مصدر فلسفة هؤلاء ذاتها ، خاصة نظرية الفيض التي أثرت في الفكر الإسلامي بصفة عامة ، لكنه بالطبع ليس الكتاب المنحول الوحيد ولا ينفي هذا أيضا أهمية الكتب السليمة من النحل التي وصلت إلى يد فلاسفة الإسلام ، وليس صحيحا أيضا القول بأن فلاسفة

الاسلام عموما لم يميزوا تماما ما لارسطو على أساس أنهم لجأوا الى التاويل ، فقد بين فلاسفة الاسلام المناصرون لارسطو في كثير من المواضيع ما اعتبروه مخالفا لارسطو وأخذوا به مع ذلك . أما المعارضون لارسطو فلا شك أنهم أشد تمييزا لهذه الآراء ونقضا لها . ولم يندفع الفلاسفة المسلمون كما يوحي بذلك قول الاستاذ الجابري الى التاويل القائم فقط على الرغبة ، وإنما سلكوا في ذلك ما يتفق مع مؤلفات أرسطو ومع ميولهم الفلسفية سواء كخصوم أو أنصار متحفظين لارسطو . فقد استعمل هؤلاء الفلاسفة أيضا عملية النقد والتحصيص هذه العملية التي شملت أيضا النصوص الدينية المقدسة ولو بصورة مبطننة أو بصورة علنية كما فعل الرازي وابن رشد . وقول الاستاذ الجابري لا يتفق تماما مع المستوى الفلسفي العميق لهؤلاء والذي نوه به في شخص الفارابي . فان يتجاوزوا في نظره صورة بعض الجماعات المتعصبة الشيعية في تاويلها والمعروفة بالباطنية . وليس موقف ابن رشد الا قمة هذا الموقف النقدي والعمق الفلسفي ، رغم أنه كان يلزم حسب القول السابق أن يندفع ابن رشد هو الآخر نحو قبول كل ما نسب الى أرسطو . والمعروف عن ابن رشد اعجابه المتقاني بأرسطو وقوله أن فلسفته لا تناقض العقيدة . وليست معطيات مجتمع ابن رشد كافية لتفسر هذا الموقف ، فالمجتمع الاندلسي والمغربي أشد قسوة على رجال الفلسفة وعصره عرف بدايه الانحطاط وسيطرة الاتجاه النقلي في العالم الاسلامي بعد حملة الغزالي ورغم ذلك نرى ابن رشد يبذل جهدا في تنقية فلسفة أرسطو وعرضها على ما هي عليه دون أن يعني هذا أنه تخلص تماما من تأثير المؤلفات المنحولة والشراح السابقين .

ونضيف الى هذا أن الاستاذ الجابري لم يبين النص الذي رمض فيه ابن رشد كتاب الربوبية . أما ما رأيناه في كتاب « نهافت التهافت » فهو في معرض رد ابن رشد على سخريه الغزالي حول نظرية الفارابي وابن سينا في الفيض فهما في نظر ابن رشد « أول من قال هذه الخرافات . فقلدهما الناس ونسبوا هذا القول الى الفلسفة » ( تهافت التهافت ) . وهذا لا يدل على معرفة ابن رشد بحقيقة الكتاب المنحول ولا بأصول نظرية الفيض ، التي نسبها للفارابي وابن سينا . وإنما رفض هذه الآراء جملة من الفلسفة ، ووجد أن قيمتها لا تسمو الى مستوى أرسطو الالاهي وفلسفته المطلقة .

كما أن الاستاذ الجابري عندما أراد تعليل اختيار الفارابي لارسطو لجأ الى مقارنة غير دقيقة بين الفارابي والغزالي دون أن يبين بالتحديد المعطيات التي وجهت لاختياراتها رغم استعانتها معا بالفلسفة اليونانية والتراث الشرقي . كما لجأ الى مقارنة حضارية مغرقة في التعميم على حساب لآواقئ بين الحضارة اليونانية والاسلامية . ففي نظره أن « لحظة الفارابي

ولحظة الغزالي بالنسبة لتطور الحضارة العربية الإسلامية بالشرق مما بالتتابع كلحظة أرسطو ولحظة افلاطون بالنسبة للحضارة الإغريقية - اللاتينية . مع الأخذ بعين الاعتبار الكامل خصوصية الحضارتين ، ( ص 22 ) ويكون التعليل المستخلص من هذا الطريق أن لاختيار الفارابي لأرسطو يعود إلى هذا التماثل الصوري بين لحظة أرسطو ولحظة الفارابي الحضارية ( ص 23 ) . والواقع أن المقارنة لا معنى لها إذا استثنينا خصوصية الحضارتين أي إذا استثنينا جميع الفروق التاريخية والاجتماعية والجغرافية ، ( ص 23 ) . بل إنها عندئذ لن تنطبق بالذات على اليونان بل أن هيكل المقارنة الفارغ يمكن أن تحشر فيه جميع الحضارات .

وحينما يقول الأستاذ الجابري أن الحضارة اليونانية انتقلت من المجتمع القبلي إلى مجتمع المدينة ثم إلى الدولة الإمبراطورية « دولة العقل والتنظيم العقلاني » أي دولة الإسكندر المقدوني ( ص 23 ) التي كان أرسطو فيلسوفها الأكبر . وأن الحضارة الإسلامية عرفت تطورا مماثلا : « من النظام القبلي والتنظيم العصبي إلى النظام المدني - مكة والمدينة - إلى الدولة الإمبراطورية دولة الرشيد والمأمون ، دولة العقل والتنظيم العقلي » ( ص 23 ) .

إن هذه المقارنة تتناسى الحقائق التاريخية . فالفلسفة اليونانية التي تمثل العقلانية عند اليونان ، والحضارة اليونانية جملة : ازدهرت في النظام المدني : وأثينا أشهر هذه المدن ، ونجد تعلق اليونان بمدنهم تعلقا سياسيا واضحا في مؤلفات فلاسفتهم وأدبائهم خاصة أفلاطون . ولا يمكن اعتبار أرسطو وليد النظام المقدوني بل هو وليد أثينا حيث كانت ما زالت تحتفظ باستقلالها الذاتي وحيث تتلمذ على أفلاطون وساعده في التدريس كما يصعب اعتبار أرسطو فيلسوف الدولة المقدونية . فرغم مجاورة مسقط رأسه لمقدونيا ودخوله في حاشية الإسكندر . واتهامه في أثينا بمخالفة المقدونيين فإن تعاليم أرسطو الفلسفية تعارض تماما سلوك الإسكندر المقدوني وأرسطو سنادى بالاعتدال السياسي والأخلاقي وينتقد الاستبداد المفرط كما يلح على الخصائص المميزة لكل مدينة في حكمها السياسي ويرفض الأنظمة المفروضة . وقد أدى القضاء التدريجي على استقلال المدن اليونانية إلى بداية انهيار الحضارة اليونانية .

أما في الإسلام فالمسألة تختلف : فالعرب عرفوا النظام القبلي في الشمال لكنهم قبل ذلك عرفوا حضارات إمبراطورية في الجنوب ، ثم إن النظام المدني كان حالة مؤقتة . فلم ينظر في الإسلام إلى المدن الرئيسية على أن لها كيانا سياسيا مستقلا ، بل على أنها مراكز لمحيط سياسي يتسع أو يضيق بحسب قوة الدول المتعاقبة واعتبرت مكة والمدينة مركزين لمحيط ديني لا يحد في الزمان والمكان . ولن نجد التعلق السياسي بالمدينة إلا في أوضاع التفكك والانحلال السياسي كما حدث في الأندلس بعد انهيار

الدولة الاموية . وظل مع ذلك حالة شاذة انتهت جون أن تخلف أثرا في الفكر السياسي الاسلامي القائم على مفهوم الامة وليس على الدينية . وحضارة الاسلام نشأت في هذا الاطار ونمت في المدن المركزية ولكنها شملت بتفاوت المحيط الاسلامي شرقا وغربا ، وتجاوزت الحدود السياسية بين الدول الاسلامية ذاتها . كما اننا لم نعرف صراعا هاما في الاسلام بين المدن كما في اليونان . فالصراع السياسي في الاسلام ظل محفوا السلطة الشاملة على المسلمين في ظل الشرعية الدينية .

اما قول الاستاذ الجابري بالتماثل بين لحظة ارسطو الحضارية ولحظة الفارابي . فهذا بعيد ايضا حتى في هذا التخطيط المبسط . فارسطو عاصر نشأة الامبراطورية . والفارابي كما نعلم عاصر انحلال الامبراطورية وعاش في كنف أحد الامراء المنفصلين عن السلطة المركزية والفارابي يمثل مرحلة بداية الانتاج الفلسفي الاسلامي . وارسطو يمثل مرحلة الاكتمال والنضج . كما يلاحظ نفس التبسيط عندما ميز الاستاذ الجابري بين بنية الفكر الاسلامي وبنية الفكر اليوناني . فعند اليونان الثابت الاساسي هو « لا شيء » من لا شيء » . وفي الاسلام « الخلق من لا شيء » هو الثابت الاساسي ( ص 24 ) . والفارابي في توفيقه بين الفلسفة والدين « حاول التخفيف من تعارض الثابتين المذكورين » ( ص 25 ) . والتبسيط يبدو في وضع الفكر اليوناني بكامله في سلة واحدة . ففكرة الخلق من عدم لها وجود في الاساطير القديمة والفلسفة المادية عند اليونان ( التي يمثلها ديموقريطس وأبيقور . وفي الاسلام : الدهريون ) كانت أكثر حزما في رفضها لهذه الفكرة . أما النزعة المثالية عند اليونان فقد قامت بما قام به الفارابي من محاولة الدمج باساليب ملتوية ، ونرى ذلك جليا في محاوره طيماوس لافلاطون حيث التجأ الى أسلوب أسطوري مكثف اختلف حوله الشراح . ووصف المادة الاولى بأنها لا صفة لها ولا شكل اشترقت عليها المثل فأصبحت ذات صفات وأشكال : وهذا المعنى اقرب الى العدم . ولو تمعنا كما قال ابن رشد بعض الآيات القرآنية لما كانت أكثر وضوحا الا أن المتكلمين هم الذين منحوها صورة العدم المطلق ثم اختلفوا خاصة المعتزلة منهم هل العدم شيء ؟ ! ثم ان هذا هو الذي يفسر اجماع الفلاسفة المسلمين ورجال الدين على محاربة الدهرية ، واعتبار اصحابها أعداء للدين وأعداء للفلسفة . والغزالي في حملته نزع منهم حتى الصفة الفلسفية في مقدمة التهافت . وسيستمر المثاليون الى عصرنا هذا مصدر دعم للفكر اللاهوتي .

ثم عاد الاستاذ الجابري في الخاتمة الى ترسيخ هذا الفصل ولكن هذه المرة بين الفكر اليوناني والفكر الاسلامي ، وليس فقط الدين الاسلامي ، على اساس اختلاف الثابتين المذكورين ثم على اساس اختلاف منطق كليهما .

و فالمعلانية العربية الاسلامية كما طبقتها مختلف الفرق من معتزلة و اشاعرة و شيعة و فلاسفة ذات منطق خاص ، منطق ثلاثي القيم يختلف كثيرا عن المنطق الارسطي الثنائي القيم . ان هذا المنطق الخاص لا ينتقيد بمبدأ الثالث المرفوع ، فالقضية ليست اما صائفة واما كاذبة لا غير بل هناك دوما في المنطق العربي الاسلامي قيمة ثالثة » ( ص 49 ) .

وفي رأينا ان هذا الحكم التعميمي ذهب بعيدا بل تلزم عنه نقائص غاسدة : منها ان نخرج من الفكر الاسلامي طائفة هامة من المتكلمين و الفلاسفة الذين قالوا بقديم المادة و صرحوا بذلك كما فعل بعض المعتزلة في المعلوم و فلسفة الرازي الطبيب القائمة على قدم الزمان و المكان و الخلاء و ابن رشد المتمسك باليهولي الارسطية . ثم يلزم عن التمايز المنطقي بين الفكرين الاخذ بنظرية « العقليات » التي روج لها بعض علماء الاجتماع في القرن التاسع عشر و التي تخفي تعارضا مع وحدة الفكر الانساني و من ثمة التمهيد لاهداف استعمارية و عنصرية ، فالنقاش الذي دار حول استقلال المنطق الاسلامي لم يحقق النتيجة التي كان يهدف اليها دعاة الاصاله و الانغلاق على الذات . ولكنه دل بوضوح على ان المفكرين المسلمين انما طوروا المنطق الارسطي سواء جانبه الصوري أو المادى . ( و يلزم ان تركز بوضوح على ان عمل ارسطو شمل في المنطق الاتجايمين معا ) ، فالمفكرون المسلمون استعملوا - ولم يعجبوا فقط ب المنطق الصوري في تحليلاتهم و جدالهم الفلسفي . فالقياس الارسطي الاساس عندهم في كل استدلال سواء في للنفي أو الاثبات المينافيزيقي . و تناقض الخصم دليل على بطلان أقواله . بل ان أشد الذين هاجموا « المنطق الصوري » ( و منهم ابن حزم و ابن تيمية ) نجدهم في وجودهم على المتكلمين و الفلاسفة و غيرهم يستعملون هذا القياس و يلجأون الى اثبات التناقض على الخصم . كما استعمل المفكرون المسلمون المنطق المادى و طوره في العلوم العملية خاصة في الفقه و الاصول . اما المتأخرون الذين اظهروا امتعاضا من المنطق و الجدل عامة فهم علامة على انهيار الفكر الاسلامي فلا يملكون بحيلة ما عدا مبدأ التسليم و التقليد . و الغريب أن الاستاذ الجابري يتكلم عن قيمة ثالثة لا هي بالصدق ولا بالكذب دون أن يعينها و قد فشل المناطقة الوضعيون اليوم في هذا السبيل . أما اللائحة التي أوردها كدليل على قوله : ( أحوال أبي هاشم - كسب الاشاعة الواجب بغيره عند ابن سينا . . . الخ ) . فهي لا تمثل الا واجهة للتراث الاسلامي التي سماها محمد اركون باللا فكر دعت الى الاخذ به عقيدة أصحابه . وقد أدركت طائفة من المفكرين المسلمين هذا الخروج عن الفكر فسخر ابن حزم مثلا من : هذه الآراء التي تخالف المعقول و المنقول . وليس ثمة تراث انساني يخلو من هذه النزعة . فليس من السليم أيضا ان نصم التراث الاسلامي في سلة واحدة . فما هو خارج الصدق و الكذب يظل في حالة

إنشك أو الظن . ثم ان القائلين بهذه الآراء الشاذة هم أنفسهم قد اعتقدوا بصحتها العقل السليم . ولا يجب الخلط بين هذه الآراء وبين ما يقول به بصحتها فلم يخرجوا عن الاعتراف بقيمة « الصدق » ولكنهم صفقوا أمورا لا سماء الجسميات اليوم . فوسائل الاثبات هي التي تغيرت وليست قيمة الصدق . وقصور هذه الوسائل هو الذي يعطل قصور النتائج . ولا يعتقد بالذين يستغلون أزمت العلوم المعاصرة لتأكيد اللامعقول .

كما ان تحليل ذلك بان محاور الفكر الاسلامي ثلاثية ( الله - الانسان - الكون ) . ( ص 50 ) بعيد عن الصواب . فداخل الفكر الاسلامي نجد اتجاها ينحو نحو تقوية جانب الانسان والكون فهو ثنائي أكثر منه ثلاثي ( ومن ذاك الرازي وابن رشد ) . وثمة نزعة واحدية ( عند الصوفية القائلين بوحدة الوجود وعند الجبرية ) وبين الطرفين تتعدد المواقف . ولا يجوز الكلام عن هذا الثلاثي القار الا ضمن القائلين به من مفكرى الاسلام - ويلزم لذلك الخروج عن دائرة التبسيط والتعميم المخل - ولا يلزم القول بثلاثية المحاور القول بثلاثية القيم .

ولم يبين الاستاذ الجابري ضرورة هذا الاستخلاص . والمعروف أن ديكرت أشهر من ميز هذه المحاور في فلسفته وبين تفاوتها في الانبيات المنطقي والانطولوجي . لكنه لم يلزمه ذلك الكلام عن قيمة ثالثة ففى المنطق لا يمكن أن توجد في العقل .

(4) - وفي القسم الرابع حيث يحلل الاستاذ الجابري المدينة الفاضلة ومضمونها الايديولوجي عند الفارابي . كان التحليل الرئيسي والذي سبقته الإشارة اليه في الاجزاء السابقة هو التحليل المجتمعي التاريخي : فالقوى المجتمعية المتصارعة في عصر الفارابي أساس هذا التفسير . الا أن الاستاذ الجابري لم يبين مضمون هذا الصراع الاجتماعي . فرغم انه قسمها الى

أ - قوى قديمة اقطاعية وشبه اقطاعية وغيرها من « القوى المتخلفة ماديا وفكريا في البادية والحاضرة » ( ص 41 ) . وهي جميعها تعبر عن نفسها في الميدان الايديولوجي بتيار النقل ولها سيطرة على المجتمع الذي تريد توحيدة على أساس تقليد السلف .

ب - القوى الاجتماعية النامية وخاصة « الارستقراطية التجارية » . ولم تكن « تملك من القوة المادية ما يمكنها من فرض سيطرتها على الجميع » ( ص 41 ) . ويمثلها في الميدان الايديولوجي تيار « العقل » مدخل خلال المعتزلة ثم الفلاسفة ولضعفها وتقهقرها لجأت الى التناويل والتوفيق . فان معنى هذه « القوة » ظل اسميا . اذ لم يعرض للتركيب اقطاعي ولا للحركة التجارية وأبعادها . فهل التجارة والاقطاع أيام الفارابي تماثل في واقعها وأحوالها التجارة والاقطاع أيام صدر الاسلام مثلا ؟ : ان كلمات مثل القوة - الصراع - الضعف - الاقطاع - التجارة يمكن أن تستعمل في كل

مراحل التاريخ ، خاصة العصر الوسيط ، لكنها تتطلب تعيينا ماديا ملموسا بالنسبة لفكر معين .

ثم ان هذا التعيين المفقود هو الحليل على وجودها وهو ما يهدف الباحث الى اثباته . ولا ننسى وجود خلاف حول وجود طاهرة الاقطاع في الاسلام . ولا يجوز اذا كان البحث التاريخي العلمي كما قال الاستاذ الجابري في الخاتمة معتذرا عن هذا التعيين ، لم يكشف لنا بعد هوية هذه القوى . عن أصولها وتركيبها ومكانتها الاجتماعية والتاريخية وخط سيرها . . الخ . ( ص 51 ) . أن نسارع الى الاطمئنان لاي تحليل لهذه القوى وربطها بالانتاج الفكري . لانه سيكون فاقدا للقيمة العلمية وبطل محض ظن ورجم بالغيب أو في أحسن الاحوال : فروضا قابلة للنقض والرد : فالذين قاموا بحماية وتشجيع الفكر الفلسفي والاعتزالي هم الامراء المثلون لسلطة الاقطاع خاصة المأمون سيف الدولة - الناصر الاموي في الاندلس - يعقوب المنصور الموحدى . . . وأن الحملة ضد كتب الفلسفة لم تشتد الا بعد ضعف هؤلاء الامراء المستبدين وانحلال دولهم . ثم ان التجارة والصنائع كان وجودها وازدهارها متعلقا بالامراء واتباعهم . فالمواد الكمالية هي المصدر المضمون للربح ولا يقبل عليها الا الامراء لانها تتعلق بها حياتهم في عصر الازدهار .

وحينما اختفى مجد الامراء واضمحلت قدرتهم الشرائية تدهورت الصفائح والتجارة المربحة وفسدت الاسواق كما قال ابن خلدون . ولم يبين الاستاذ الجابري دور طبقة العامة التي كان صراعها مع الامراء أشد وضوحا وواقعها الاجتماعي يبدو في تعاليم قادة ثوراتها كثورة الخوارج والزنج والقرامطة والتي يبدو احتقارها والخوف منها في المؤلفات الاسلامية . ويبدو ذلك واضحا عند كلام الفارابي عن أراء أهل المدن المضادة . فالاقرب الى الوقائع أن نقول ان الفارابي في بحثه عن المستبدم العادل المفكر انما يستند طبقة الامراء التي يعتبر وجودها المزدهر حيويًا للحركة التجارية والعلمية وادانة لاخلق القوة بمعنى الثورة . وهو في هذا يتفق مع الروح الافلاطونية المثالية التي احتقرت ديموقراطية اليونان ورمت الجمهور بالحيوانية . ولا يجوز القياس على الحركة العقلية في أوروبا بعد نهاية العصر الوسيط . ويظهر أن هذا القياس الخاطيء هو الذى وجه تحليل الاستاذ الجابري . وانكشف ذلك حينما ختم بحثه بقوله : لقد تطلعت البورجوازية الفرنسية في القرن الثامن عشر الى تشييد دولة الحرية والاخاء والمساواة ، دولة العدل والعقل . وكان روسو بعقده الاجتماعي المعبر عن تلك التطلعات . فلماذا لا نرى في لفارابي روسو العرب في القرون الوسطى ؟ ( ص 51 ) والطريف حقا ان يكون روسو العرب ( أى الفارابي ) قد نفى بقوة وشدة فكرة العقيد الاجتماعي التي أثبتتها روسو الفرنسي . مع أننا نلاحظ أن القياس لـ

استعمل في عصر الفارابي ( أى العصر الوسيط ) فقط ، لكأنت نتيجته أن الفلاسفة المسيحيين قبل الفارابي وبعده والذين ماثلوه في النزعة التوفيقية قد ساهموا في دعم الكنيسة المرتبطة بالاقطاع : فاوغسطين مؤسس الفلسفة المسيحية هو أول من وضع القواعد « الشرعية » لمقاومة الهرطقة .

( 5 ) - ويمكن أن ننهي هذه الهوامش - التي لم تدخل في الاعتبار كثير من الاحكام الجزئية القابلة للاعتراض والتي وردت في البحث . بأن نؤكد على أن المشكلة ليست فقط في الاختيار بين القراءة الايديولوجية الواعية للتراث او القراءة الايديولوجية الغير الواعية كما قال الاستاذ الجابري في الخاتمة ( ص 47 ) .

بل نحن أمام اختيار أسبق بين الحفاظ على روح المنهج العلمي في استنباط الاحكام أو نترك العنان لكل ما يروق النفس وييسر عليها مشقة التحليل الواقعي المعقد . فمهما كانت الدعاوى الايديولوجية فلا يمكن أن تتم على حساب الاستقراء العلمي . . والا كانت النتيجة هدماً للايديولوجية ذاتها مهما كانت مثلها وفائدتها . بل ان الاستخفاف بالواقع عند بعض الماديين هو الذي يفسح المجال للنزعة المثالية التي تعتمد على التفسير العقلي المجرد ويسمح لها بالانتشار . ويمكن عندئذ لدعاة التفسير الاسطوري لتاريخ الاسلام أن يزعموا أنهم على حق ما داموا يقرأونه قراءة ايديولوجية واعية .

---

اعتمدنا هنا على نص المقال المنشور بمعدد مارس 1976 من مجلة « أقلام » المغربية .



الإدباب : عدد خاص بـ « الأدب المغربي الحديث »

1 - في مستهل العدد الخاص « بالأدب المغربي الحديث » ، الذي أصدرته مجلة «الأدب» البيروتية في شهر مارس من هذه السنة ، تحدث محمد برادة - الرئيس الحالي لاتحاد كتاب المغرب - فقال : « ان هذا العدد من « الأدب » ، الذي اشرف اتحاد كتاب المغرب على تحضيره ، لا يضم أفضل النصوص . . وقد كان يودنا أن تساهم أقلام أخرى لها قيمتها وإنظرنا ردها على ندائنا أمدا طويلا . . لذلك قررنا ان ننشر هذه المواد على اعتبار ان المساهمين لهم مسؤوليتهم الشخصية فيما ينشرون » .

ودون أن نتوقف هنا للتساؤل عن المسؤول الحقيقي ( أو اتحاد الكتاب وطريقة عمله التي جعلت منه ، في النهاية ، مجرد صندوق بريد يجمع المواد ويرسلها الى بيروت ، أم هو « الأعلام » ، التي لم تشارك رغم النداء الموجه اليها . . أم هو « الأعلام » ، التي شاركت والتي ليست نصوصها « أفضل النصوص » ، فتحملت ، من ثم ، مسؤوليتها الشخصية فيما نشرت ، أم هو جهة أخرى غير هذه أو تلك ) ، دون ذلك ، نستطيع الجزم فعلا بأن العدد الخاص بـ « الأدب المغربي الحديث » كان هزليا وغير معبر عن الواقع الحقيقي لهذا الأدب .

ولكى لا نترك الكلام سائبا . نستشهد ببعض الأمثلة . ولتكن ما يفترض عادة - في مثل هذه الحالات - انه الأهم : أي الدراسات والأبحاث ، ولحسن حظنا فإن عددها لا يتجاوز الأربعة . وهي : « أين يتجه الأدب في المغرب الأقصى » لمحمد زنيبر ، « مدخل اقراءة تجربة الشاعر في المغرب العربي » لأحمد المديني ، « مظاهر انماط الوعي في القصة المغربية القصيرة » لمحمد عز الدين التازي ، « الاستلاب في الفكر السلفي الجديد بالمغرب » ، لعبد الرزاق السدواي .

2 - كالعادة ، يفاجئنا السيد زنيبر - الذي اتاحت له « الأدب » فرصة أن يصول ويحول ، « منظرا » ، لاتجاهات الأدب في المغرب ! - باكتشاف جديد ينبغي التوقف عنده طويلا ، ودراسته بمنتهى الحرص والحذر ، وهو أن الأدب المغربي « جاء ناضجا ومكتملا من الخارج ، واستقر شيئا فشيئا بالمغرب مع دخول دين جديد هو الاسلام ، ولغة جديدة هي العربية . . . » . وكالعادة ، سيثير هذا الاكتشاف حنق « أشباه المثقفين » ، فيهتفون : « ماذا ؟ والمغاربة قبل الاسلام ، ألم يكن لهم أدب ؟ » . ولكن زنيبر لا يصمت ، ويضمن مقاله الجواب بحيث لا يفهمه الا أولو الألباب : فـ « الأدب المغربي » - بتحديده له - كان « أدب بلاط ونخبة » ، وبما أن عموم الشعب - وهم أغلبية السكان - ليسوا بلاطا ، وبما أن البلاط لا علاقة له بعموم الشعب ، فإن الآخرين - وببساطة - كانوا بلا أدب .

ولذا يفهم من « بلا أدب » ، هذه معنى آخر هو غير ما يروم صاحبه يقول السيد زنيبر : الا أنه ، ومع ذلك ، فقد كان للشعب أدب يعرف باسم الأدب الشعبي . وهذا الأدب الشعبي - ان كان مجبولا لديكم - هو « قصيدة اللحن » . ( وما يتبعها من أقرص حلوى وكؤوس شاي ساخنة . . الخ الخ الخ ) .

ولأن قمة أدب مغربي حقيقي واحد ، فإن الاستاذ يتحدث عن المغرب وكأنه كتلة متراسة موحدة لا تعرف تناقضات ولا صراعات ( ولماذا تعرف هذه التناقضات والصراعات ؟ ) . وإذا حدث واضطر للتحدث عن الصراعات والتناقضات قال ، مثلا : « ما زال لدينا ممثلون عن الزوايا وعن السلفية ، بل يمكن القول انهم يحظون بحظف السلطات » ، أو قال : « فالى جانب الرقابة اليكاتبكية التي يمكن أن تمارسها السلطات ، هناك الضغط المعنوي والقمع الفكري الذي يمكن للاوساط الرجعية أن تمارسه باسم الدين والقيم التقليدية لتضطهد الأدب الجديد وتجارب الفكر الناشئ » ( كذا ) .

وفعلا : فهناك السلطات في جانب ( ربما مع الأدب الجديد و « الفكر الناشئ » ) ، وهناك في جانب آخر : الأوساط الرجعية ، والزوايا ، والسلفية ، والقيم التقليدية . . الخ ثم هناك ، بعد هذا وذاك ، كلمة « يمكن » التي لا يفك أسرارها ولاسمها الا عالم جيهذ . في غير علوم النحو والصرف وما شابههما .

أن مقال السيد زنيير يثير غيضا أشد الحنين الى مقالات أواخر القرن التاسع عشر ، ولولا أن التاريخ مكتوب بـ « عدد » الادب » ، لتصور القاري ، أنه يقرأ مقالا كتب سنة ( 1878 ) ، وهذا ، أن كان يدل على شيء ، فعلى الصلة الوثيقة - على الاستمرارية ( 1 ) - بيننا وبين تراثنا الحديث .

ورغم ضالة المآخذ التي يمكن تسجيلها على مقال السيد زنيير ، نرى وجوب تسجيل أحدها - رغم نفاسته - وهو جمعه لكل الاسماء التالية في سلة واحدة عتونها : « شعراء التجديد والتحول » : ( عبد الكريم بن ثابت - ادريس الجلي - أحمد المجاطي - عبد الكريم الطبال - أحمد المديني - عبد اللطيف اللعبي ) . وليس المآخذ هنا على الجمع بين بن ثابت وعبد اللطيف اللعبي ، ولا على الجمع بين الجلي والمجاطي ، وإنما هو - على ادخال اسم المديني في زمرة الشعراء المجددين والمحولين . والمديني معروف بأنه قصاص لا بأنه شاعر ( والدليل على ذلك أن ما صدر له لحد الآن هو مجموعتان قصاصيتان ورواية ) .

بيد أن هذا خطأ بسيط ، يعود فقط الى عدم اطلاع السيد زنيير على الادب المغربي ، وهو أمر نتمنى أن يتمكن من التغلب عليه مستقبلا .  
3 - وثاني الدراسات دراسة للاستاذ - المتخصص في شؤون « الاستلاب » - عبد الرزاق الدواي . وكالعادة فهي عن « الاستلاب » - أين ؟ - في الفكر السلفي الجديد بالمغرب ( علال الفاسي نموذجيا ) .

ومن أول هامش يبرز السيد الدواي تمسكه بـ « المنهج العلمي » ، فيقول : « تمت كتابة هذا الفصل بضع ( كذا ) شهور قبل وفاة علال الفاسي المفاجئة يوم 13 ماي 1974 ، وقد كان لهذه الوفاة صدى عميق في مختلف الاوساط المغربية ( ... ) ولم نر أية ضرورة لادخال تعديلات جوهرية على هذا الفصل ، واكتفينا بتغييرات طفيفة في الاسلوب والتعبير » . فأولى أسس المنهج العلمي في البحث والتحليل هي قاعدة : « اذكروا موتاكم بخير » . فإذا كنتم غساة في تحليلكم لفكر شخص وهو حي ، فإن من الضروري أن تلتفتوا من أسلوب هذا التحليل حين موته ، وذلك شريطة ألا يتعدى الامر « الاسلوب » الى « الجوهر » . وضروري أيضا ، في تمسك المرء ، بـ « المنهج العلمي » ، أن يتحدث عن الفكر والوجود ، وأولوية أحدهما على الآخر . وهنا يضع السيد الدواي اليد على حقيقة بالغة الخطورة ، كانت مجهولة حتى ذلك الحين ، وهي أن « أولوية الفكر على الوجود » ، وبالتالي استقلال الفكر عن الشروط المادية والاجتماعية ، تأخذ « مركزا مهما في سلفية علال الفاسي ، التي يمكن الكشف فيها عن نزعة مثالية » .

وخشية أن نفهم مصطلح المثالية في بعده الفلسفي - وهو أمر وخيم الحواقب - ينبغي السيد الدواي قائلا : « ولكن لا بالمعنى الفلسفي لهذه الكلمة ، إذ أن أهمية الفكر وأولويته لا تظهران عنده في المستوى الانطولوجي أو في المستوى المعرفي ، بل في اعتبار الفكر - الديني والاخلاقي بصفة رئيسية - عنصرا حاسما في كل تطور وفي كل امتياز اجتماعي » . عظيم ! لقد كان على علال الفاسي أن يعتبر « الفكر الاقتصادي » هو العنصر الحاسم لكي يكون علميا ، و « ماديا » - لا بالمعنى الفلسفي للكلمة هنا أيضا - ولكي يبتعد عن الاستلاب . إلا أنه ، رغم « علمية » منهج السيد الدواي ، فلسفتهم على ابداء الملاحظتين التساليتين :

تتعلق الملاحظة الاولى بمفهوم « الاستلاب » ذاته . فهذا المفهوم ماهوي . ينضمّن افتراضا لـ « ماهية » . والبحث في الماهية يدخل في نطاق الميتافيزيقيا لا البحث العلمي . وربما سيكون البحث أكثر عملية لو اختار الكاتب مفهوما آخر اطارا لبحثه : الايديولوجيا مثلا . ( التركيز على الوعي ضمن الايديولوجيا ربما كان أقرب الى العملية من التركيز على الماهية المستلبة ) .

تتعلق الملاحظة الاولى بمفهوم « الاستلاب » ذاته . لما صمت عنه وتنام به أو كان من مستتبعات ما لم يقله في نصه المكتوب ( نذكر هنا ، مثلا ، قيادة علال الفاسي - ورغم « العجز المعرفي » للحركة السلفية الجديدة - للحركة الوطنية سنوات عديدة ) . أن الاهتمام بالفكر المكتوب جعل السيد الدواي يقارع بالفكر فكرا يجتري منه ما يشاء من فقرات ، تاركا الواقع جانبا . وربما نجد له العذر في أن البحث اكايمي أساسا ، وفي أن البحوث الاكاديمية تعمل ، أساسا ، لاجل نيل الشهادات ، وفي أنها لا تكون « أكاديمية » بالفعل إلا إذا تركت بينها

وبين الواقع ما مقداره سنة ضوئية كاملة .  
 4 - ومن التظنير للأدب والتظنير للفكر فنقل الى الدراسة « التطبيقية » على القصة المغربية القصيرة ، التي قام بها السيد عز الدين التازي .  
 الملاحظة الأساسية على هذه الدراسة ، وعلى « دراسات » السيد التازي بصفة عامة ، هي أن هذا الأخير لا زال عاجزا عن فهم واستيعاب أن شمة غرقا بين كتابة العمل الإبداعي وكتابة النص النقدي أو الفكري بوجه عام .

فإذا كان جائزا للمبدع أن يكتب نصه كيفما ووفقما يشاء ، وبالكلمات والعبارات والتركيبات التي يريد ، فإن ذلك لا يجوز مطلقا بالنسبة لكاكتب مقال أو دراسة فكرية تتعامل بالمصطلحات والمفاهيم التي تدل مباشرة على هدفها بوضوح ودون التواء ، لا بالتركيبات الجمالية التي تشير ، ترمز ، ولا تدل .  
 هذا أولا .

ثم لابد ، ثانيا ، في الكتابة الفكرية من اتخاذ منهج معين . ودون التعمق في الكلام عن المنهج كطريقة بحث ، نتحدث عنه كطريقة عرض فنقول أنه العرض المنطقي المتسلسل لمعد من الأفكار يؤدي السابق منها الى اللاحق ، ويوصل الى نتيجة أو جملة من النتائج في لانهائية ( وذلك دون بتر أو تكرار أو ... أو ... ) .

نكتفي بهذا الكلام ، ونأخذ بالمصاحفة فقرة من دراسة السيد التازي ، ونقرأ :  
 « إن توتر الحدث في القصة أحيانا ، يؤدي الى تناقض خطير في البنية العامة ، بين كونه نتيجة مقدرة وصفية تأتي من صميم ولحمة السياق القصصي ، وبين أن ذلك لا يأتي نتيجة خلطة في هذا السياق الذي يتشكل من تراص وحداته اللغوية والوصفية . »  
 إذ الخروض استعمال أدوات تعجير أخلى كاللغة التي نجدتها مقتصد في الكلمات هائلة محايدة في الوصف ، رغم أن هذا الوصف لا يقطع بملاحة حيادية بين الكاكتب وموضوعه . ولعل هذا التناقض الشكلي الأساسي ، هو ما يفقد القصة الواقعية قدرتها على أن تكون متوترة استخدامية إلا إذا كان ذلك موضوعا بلغة حيادية في أسلوب أو حادثة .

ونتساءل : هل كلمة : « تناقض خطيرة » كلمة علمية ؟ هل هناك - في المنطق ، مثلا ، وهو المصدر الأساسي لكلمة تناقض - تناقضا خطيرا وتناقضا غير خطير ؟ ما المقصود بالبنية العامة ؟ ، البنية العامة ، لماذا ؟ ما هي الرابطة المنطقية بين الجملة « إن توتر ... والوصفية ، والجملة « ... ان الخروض ... موضوعه » ؟ الشخ الخ ..

ان هذه الفقرة - وهي نموذج لـ « الدراسة » في جملتها - ، وكما هو واضح ، لا تقول - رغم كبرها - أي شيء على الإطلاق .  
 وإذا كان النتائج لا يقول شيئا ، فمن الأفضل ألا يكون - بدوره - على الإطلاق .  
 5 - الدراسة الرابعة والأخيرة في العدد هي لآحمد المديني عن « تجربة الشعر في المغرب العربي » - لأسباب لا نود الدخول فيها يسمى المديني المغرب ( الأقصى ) المغرب العربي - .  
 ورغم أنها أهم دراسة من بين الأربع دراسات ، فإنها ، تسقط مع ذلك في محور أساسي ، هو تقليدية المنهج ، وبالتالي ، لا علميته .

ونتجلى تقليدية المنهج في عدد من النقاط ، منها مثلا زاوية النظر الى الموضوع ، ومنها عمومية الأحكام ، وانعدام الاستشهادات . ( لا يكفي مثلا ان تصدر حكما بأن « كثيرا من قصائد السنوات الأولى من الستينات ( ... ) لم تكن تكشف ( ... ) إلا فهما بسيطا للقصيدة الجديدة كما أبدعها شعراء ، مثل عبد الوهاب البياتي ، ونزار قباني ، وصالح عبد الصبور ، - وإنما ينبغي أن تكشف عن كيف ولماذا ؟ : كيف كان هذا الفهم البسيط ، على صعيد اللغة ، والتركيب ، والموسيقى ، والإيقاع ، والتفعيلة ... الخ ؟ ولماذا كان على ذلك الشكل الذي كان عليه ولم يكن على غيره ؟ وما هي العوامل الرئيسية في ذلك : أمي الداخلية أم هي « البائتر ، بالشعر في المشرق ؟ ... الخ » - ( كما نذكر مثلا على ذلك ادخال « الدعاية الأخوانية » في كتابة الدراسة - قول المديني ، مثلا ، عن صبري انه ينطق ، منذ بداياته ، « في مغامرات التمرن والتجريب بروح رياضية صرف لا تنعزه ، ! » ) .

غير أن ما نحب التوقف عنده هنا بعض الشيء ، وهو إحدى مترتبات المنهج التقليدي ، هو : « تقليدية اللغة المستعملة في الدراسة » ، على الصعيدين اللفظي والتركيبية . ونتوقف عند تقليدية اللغة هذه بسبب ما تكشف عنه من تناقض مع ما يدعو اليه آحمد المديني على صعيد الكتابة القصصية من « تعجير للغة » . ولكي نتساءل : أيهم الثابت عند المديني :

أهو التقليد أم الإبداع الحر المنطلق من كل القيود ؟ / يقول المديني :

« ولم يكن أبو شعيب الدكالي سوى ذلك الطالب الذي رحل الى المشرق ودرس على مشايخه وجالس علماءه ثم عاد لينبت زهراته اليانعات التي ستمتق في أعطاف من سينحطون مسؤولية البحث الفكري والسياسي لمجابهة المستعمر في حملته لاحتلال البلاد واجتثاث كل مقوماتها الدينية واللغوية والحضارية » ( مامش : يمكن الإشارة هنا الى نوع من المثالية - بالمعنى الفلسفي - ، والمرتبطة ارتباطا لا ينفصم بلا عملية المنهج والنظرة الى الموضوع ، وذلك في النحت عن المستعمر ، وعن حملته لاحتلال البلاد واجتثاث كل مقوماتها - الخ : نتساءل : هل الهدف هو اجتثاث المقومات أم انه الهيمنة الاقتصادية ؟ ) .

« وما نحسب الا أننا نطال محالا ونحن نريد للنبذة التي أئبح عودها في مشرق العروبة فاعطت حركة البحث وما استتبعها من تيارات وروافد امتدت حتى ظهور القصيدة الجديدة ، نريد لها أن تعطي نفس الاغصان والشعار » .  
وربما كشفت لنا عودة متأنية الى نصوص المديني الإبداعية . الجواب عن السؤال .

8 - هذه هي طبيعة الدراسات الواردة في عدد « الاداب » . وإذا كانت كلها على هذا النحو ، فما بالنا ببغية المواد ؟ ( دون أن نتكلم عن نصوص الادب المغربي المنقولة عن الفرنسية ، والتي لم يبذل مترجمها أي مجهود لا في اختيارها ولا في ترجمتها بحيث جاءت نصوصا زكيكة وغير معبرة عن اصحابها ) - طبعا مع استثنائنا لبعض النصوص الشعرية والقصصية الجيدة - .

مع ذلك ، وكيفما كان الحال ، نسجل إيجابية أن يهتم الاخوة في المشرق بالادب المغربي ، وأن يصدروا اعدادا خاصة عنه .  
لقد جعلت مبادرة « الاداب » عددا من المجلات الشرقية تهتم بالادب المغربي ، وتسمى ، بدورها ، الى اصدار اعداد خاصة عن الادب المغربي والثقافة المغربية . وكل الذي نتمناه هو أن يستفيد اتحاد كتاب المغرب من تجربة « جمع مواد الاداب » ، ويبحث عن صيغة عمل تجعله ينشر في المستقبل عددا عن الادب المغربي يتحمل فيه ، مسؤولية كاملة .

## مواقف

بعد توقف دام ازيد من سنتين ، عادت مجلة « مواقف » الى الصدور ، بعددما الثاني والثلاثين ، الذي يتضمن عددا من الدراسات ( هي : للمغرب أمقا للفكر لعبد الكبير الخطيبي - تأملات حول البداية لادوار سعيد - النقد الادبي الحديث كما يراه لوسيان غولدمان لجمال شحيد - نحو منهج بنيوي في نقد الشعر لكمال أبو ديب - ودراسة نصية لقصيدة السياب : « النهر والموت » لخالدة سعيد ) وقصائد شعرية لكل من : أمين الباشا - أنسي الحاج - سمير الصايغ - روث أبو ديب - جون وين - بيتر ليفي - أورخان ميسر ) .  
يقول أدونيس في مقدمة العدد :

« انه زمن الانهيار - فلنترك ما ينهار لانهياره .  
والتهافت يهدر طوفانا يجو فيه الترقيع الانتقادي انه يحتضن الداء ليجمعه أكثر استشرافا ، ويبدو فيه الترقيع الاصلاحي انه يموه الفساد ليجمعه أكثر استقراسا .  
يجب أن يكتمل الخراب ، لكن الجميل ، إذ من أين للذين لا يحسنون الهمم ، أن يحسنوا البناء ؟ »

بداء من ذلك ، يمكن القول ان زمن الانهيارات هو نفسه زمن البدايات -  
ألا ، لا يطلعن أحد علينا ، مولولا : انتم « روم » ، و « شموبيون » ، « هدامون » ، و « مخربون » . فخير للذين تعمدوا هذا السقوط ، وألفوا هذا الاتجار بالوحل ان ينظروا الى ما فيهم : باطنا وظاهرا ، فكرا وممارسة ، وأن يتأملوا عميقا ، عميقا .  
ليس ما نقوله ياسا ، أو دعوة الى اليأس ، وإنما هو اعتبار واستبصار . واليأس البصير هو ، في أية حال ، خير من الامل الاعمى .

لكن ، ماذا تقدر « مجلة » أن تفعل ؟

حسبها أن تفهم لحظة الابداع في هذه المرحلة التاريخية ، وأن تقبض عليها فتعبر  
النظر في الممارسة الكتابية ، وتكشف عن الخصائص الاجتماعية الفكرية السياسية الفنية ،  
التي تميز الطليعية .  
حسبها أن تشارك في التأسيس لمناخ الابداع والحرية والتغير .

وفي صفحات عنوانها الياس خوري بـ « المائدة » يكتب قائلا :  
( . . . الثقافة ، أي ثقافت ( نسا ) ، أي ما نصنعه نحن ، أي نحن ، ليست  
جوابا . بل تطمح أن تكون مجرد سؤال حقيقي . سؤال ينطابق من حاجات الواقع ، من  
حاجات زمن انهيار الزمن الذي صنع من العجز . والسؤال الذي ينطلق من حاجات الواقع ،  
أو يطمح أن يفعل ذلك لا يولد الا داخل براكين الدم والغبار . داخل الخيبات التي نمزق  
الحلم وتحيله الى خرقه . هنا ، لا يكون السؤال سؤالا « حديثا » ، أي سؤالا من الفلين  
الذي يطفو على سطح أي مستنقع ويعتقد أنه يقلد مستنقعا آخر اسمه الغرب الراسمالي ، ولا  
سؤالا سلفيا ، أي سؤالا يحاول أن يحيل حشرجات الماضي واحتضاره الى حضور كاذب لا  
يكون الا اذا كان المستنقع وكان الفلين طافيا على قشرته .

سؤال الواقع هو تحدي الخروج من هامش الموت والدخول في هامش الحياة . بين  
الهامشين مسافة قصيرة جدا ، لكننا لا نستطيع أن نقطعها في زمن الحروب التي لا تنتهي  
الا اذا حططنا المائدة التي ترصف فوقها الكتب كما ترصف أطباق الطعام . وتحطيم المائدة  
يعني دخول من أخرج من الفعل الى الفعل ، أي ممارسة لما صنف على أنه « غير الادب »  
وتحويله الى أدب لأنه الادب الحقيقي .  
الانتقال من العموميات الى التفاصيل ، من الاوهام الى الممارسة الفعلية ، النقص  
تفاصيل الواقع وتحويلها الى ثقافة ديموقراطية هي ثقافة الاكثية . الخروج من مجد « النخبة  
الحديثة » الى مجد التفاصيل التي تخلق نماذجها وعلاماتها .  
المسيرة بالغة الصعوبة . ففي زمن الحروب المتواصلة . زمن الاستبداد والقمع .  
زمن اخراس آخر هامش ديموقراطي ، لابد من تغيير الاهداف وتغيير الوسائل . لابد من  
تحطيم ثقافت ( - نا ) ورميها بين الاحدام والاشواك . ( . . . ) .

( عنوان المجلة « مواقف » . ص. ب. : 8355 - 11 ، بيروت ، لبنان ) .

## أبحاث عربية

صدر بياريس مؤخرا العدد الاول من مجلة « أبحاث عربية » ، وهي مجلة « دورية »  
للبحث العلمي الجامعي في شؤون الفكر العربي ( أداب - لغة - فلسفة - تاريخ ) ، يرأس  
تحريرها الباحث المغربي عبد الغني أبو العزم ، ويشترك معه في التحرير كل من بطرس حلاق  
مدير العكش ، شربل داغر .  
تحتوي المجلة على قسمين من الأبحاث والدراسات ، أحدهما عربي ( 120 ص ) والاخر  
باللغة الفرنسية . ( 36 ص ) .

بالقسم الاول « دراسات فكرية وابدئية » ( هي : تساؤلات حول الفكر العربي  
« التاريخ والوهم الحضاري والواقع المعاش » ، لعبد الغني أبو العزم ، الاستجابة والتحدي في  
ثقافة مصر المعاصرة - لغالي شكري - وهو الفصل الاول من أطروحة هذا الأخير لنيل  
دكتوراه السلك الثالث في موضوع « النهضة والسقوط في الفكر العربي » - والصراع التاريخي  
للامبريالية ضد عروبة مصر - لأمير اسكندر - ثم ، المبادرة والزيرة الاقتصادية لغايز ملص )  
ثم « دراسات نقدية وأدبية » ( هي : الوعي والرواية العقلانية للمستقبل ، لمدير العكش -  
والوهم النقدي والشمالية النقد العربي الحديث لشربل داغر ، مع ، عرض وتقديم لأطروحات  
ودراسات جامعية ، قدمت بفرنسا ) هي : الشاعرية العربية لجمال الدين ابن الشيخ ، وقمة  
العزلة للطاهر بنجلون ، - نظريات ومناهج المدارس الدلالية العربية لعبد الله بونفور -  
منهجية ابن خلدون في المقدمة لعلي أومليل - الام والطفل في المجتمع المغربي التقليدي لغوزية  
القميري ) ، علاوة على قصيدة شعرية لامل دنقل عنوانها سرحان لا يتسلم مغاتيح القدس ،  
واخبار بالكتب المهمة بشؤون العالم العربي والصادرة حديثا .

أما القسم الفرنسي فيشتمل على دراستين ( هما : الله والثورة في الفكر والشعير العربي المعاصر لطربس حلاق - ونحو تسمية جديدة للعصر الجاهلي لعبد الغني أبو العزم ) ، ومقابلة مع جاك بيرك حول « العالم العربي واشكالية مرحلة التحرر الوطني » ، ثم بيبلوغرافيا للأطروحات الجامعية المقدمة بجامعة باريس حول الدراسات العربية والإسلامية . وقد تصدرت القسمين افتتاحية بقلم رئيس التحرير جاء فيها : « هذه المجلة ، مجلة فصلية سوف تختص بالبحث العلمي ، والدراسات الجامعية ، مجالها العريض الفكر العربي في تاريخه وحاضره ومستقبله ، تهدف الى طرح كل الاشكاليات الفكرية التي تمس واقعنا . »

#### هذه المجلة . . .

رائدها الحقيقة العلمية والحوار العلمي والنقد القائم على الأدلة والحجج .

البحث عن كل الاشراقات الفكرية في واقعنا .

البحث عن الجوانب المظلمة في حياتنا .

البحث عن المعطيات التاريخية وواقع المرحلة المعاصرة من أجل تحديد آفاق المستقبل لعالم أفضل للإنسان العربي .

ان هذه المجلة ضمن إطار استقلاليتها الكاملة عن أي توجيه حزبي تود أن تكون مجالا رحبا للحوار لكل المفكرين والباحثين العرب سواء في المهجر أو في البلدان العربية ومجالا للقاء بين كتاب المغرب والمشرق .

من خلال هذه المجلة نود ان نعرف بالابحاث العربية المقدمة من طرف الباحثين الى الجامعات الفرنسية في شتى الميادين : اللغة ، الفلسفة ، الادب ، النقد ، وعلم الاجتماع : أي كل ما يمس التراث العربي واشكالية المرحلة المعاصرة في كل أبعادها سواء في المشرق أو في المغرب لنعرف بمستوى الابحاث العربية الجامعية واهتماماتها ، وإلى أي حد تستجيب الى متطلبات واقعنا لمواجهة التلطف والنقص الذي يعاني منه مجال البحث العلمي في بلداننا العربية .

وإذا كانت هذه المجلة سوف تهتم بمجال البحث ، إلا أن هذا الاهتمام ليس مفصولا عن المشاكل والهموم وتضايي النضال القومي والاجتماعي للشعوب العربية وما تعرفه من تطورات في شتى المجالات الحيوية .

من خلال هذا المنبر سوف نعمل على نشر كل ما يساهم بشكل فعال وعملي على بلورة الفكر العربي وتطويع الرؤية العربية لواقعنا وللمزيد من المعرفة والنقد البناء . والحوار حول أزمة الواقع الراهن ومكونات الحاضر وآفاق المستقبل .

ونحن اذ نقدم العدد الاول الذي اخترنا أن يكون محوره أزمة الفكر العربي بصفة عامة والوضع الثقافي الايديولوجي بمصر العربية بصفة خاصة ، قد حاولنا في حدود امكانياتنا الفرجية أن يكون ترجمة عملية لاهداف التي سوف نعمل على بلورتها ، وبذلك نأمل أن تكون الدراسات والابحاث التي يحتوي عليها هذا العدد والتي ساهم فيه مجموعة من الباحثين قد حققنا بها ما نصبو اليه ، أملين أن تطور أعدادنا القادمة لخدمة القاري ، وللاساهم في تقديم ميدان البحث العلمي العربي .

رئيس التحرير « . »

نتمنى للزميلة « ابحاث عربية » كل تقدم وتوفيق . وأن تتحول فعلا الى أداة راسخة حقيقية بين الثقافة العربية في المغرب وفي المشرق .

( عنوان المجلة :

**Recherches Arabes**  
**72. Rue du Château d'Eau - 75010 - Paris**

● فنون تشكيلية - الالتزام والمعاصرة - محمد شبعة

ان موضوع الندوة المقترح هو ، نحو فن عربي ملتزم ومعاصر ، وطرح هذا الموضوع بهذه الصيغة يدل ولا شك ان هناك حاجة ماسة ورغبة صريحة

لـلـجـامـعـير الشـعـبـيـة أن يـكـون الفن ملتزما وإن يـكـون كـذلك معاصرا .  
الا أن سؤالا يتبادر إلى ذهننا :

- بمن يلتزم الفنان العربي ؟ هل بشاعر وإحاسيس الجماهير الشعبية الواسعة  
والمسحوقة منها بالذات ؟

- أم أنه يلتزم بالطبقة التي ينتمي إليها ؟  
فعندما نضع عادة مسألة الالتزام في الفن كثيرا (إن لم أقل دائما) ما نفعل ذلك بطريقة  
مجردة بعيدة عن أسسها التطبيقية .  
إد في اعتقادي أن الفنان البرجوازي وحتى البرجوازي الصغير ملتزم عن وعي أو بدون وعي  
بتطبيقه .

وعندما يغزر الفنان البرجوازي الصغير أن يلتزم بجانب الفئات الواسعة من الجماهير  
الشعبية ولمسحوقة منها على الخصوص فإنه يصل لا محالة إلى ذلك عن طريق قناعة حقيقية ،  
إذ يكتشف إنتماءه الحقيقي ولو كان صادرا عن طبقة أخرى .

وسواء كان الالتزام برجوازيا أم شعبيا فإن العمل الفني ومكانته من علامات الانتاج هي  
التي تحدد في نهاية التحليل نوعيته .

ونحن نلتقي يوميا بفنانين يدعون الالتزام مع افتراض أن يكون بجانب قضايا الجماهير  
الشعبية ، والحالة أن أعمالهم تكثفي ببعض المؤثرات والشعارات الديماغوجية ، ولا تخرج  
عن سوق القاعات لخاصة والشبه الخاصة والبيوت .

إن الالتزام ليس عاطفية فوقية وصدقة نتصدق بها على الشعب .  
فالفنان الملتزم بتضحية شعبه التزاما حقيقيا وصادقا ، هو الفنان الذي يصفي دوما إلى  
الشعب ويعيش داخل الشَّعب ينتفخ ما ينتفخه ويعاني ما يعانيه منصفنا ومتتبعا لآسـط حركاته  
متعلسا لذوقه البسيط والمعقد في آن واحد .

عند ذلك يكتشف القيم الحضارية الحقيقية التي دافع عنها الشعب طيلة سنوات القهر  
الاستعماري ولا يزال يدافع عنها ضد الاستيلايات والغزو الغربي الامبريالي . والعظيم في هذا  
أن يكون المدافع الوحيد عن هذه القيم في الوقت الذي يتعرض فيه للسحق اليومي المادي  
حيث لقمة الخبز تستحوذ على أكبر قسط من اهتمامه .

ذلك أنه يعي تماما مقدار حيوية قيمة الفنية والثقافية عامة بالنسبة لصموده وكفاحه  
في سبيل الوصول إلى حياة أفضل يمسك فيها بمصيره تمام الإمساك .

ونحن نرى أن المثقف العربي البرجوازي الصغير والمتخرج من الغرب على الخصوص  
كلما اقترب من حياة الشعب استطاع أن يتخلص من عقدة الغرب ويتبدى إلى ذاته وخصوصيته  
الثقافية .

وكلما ابتعد عن حياة الشعب واكتفى بالسماع والمساهمة السياحية زاد استيلايه وسقوطه  
في الايديولوجية البرجوازية بل الاستقراطية الجديدة ، ومهما ادعى هذا النموذج من نية حسنة  
وأطلق من شعارات ملتزمة فإن انتاجه الأدبي أو الفني سيبقى دائما معبرا عن الطبقة التي  
ينتمي إليها .

ومن الطبيعي أن تسعى طليعة الشعب المثقفة إلى الالتحام بالشعب متعلمة منه إذ إن هذا  
الالتزام وحده يمكنها من بناء أسس الايديولوجية المستقبلية وتطوير ثقافة الشعب على المدى  
القريب والمتوسط والبعيد .

إن المفردات الجديدة في لغتنا التشكيلية يجب أن نستقيها بهذه الطريقة وليس عن طريق  
السماع وأتصد الطريق الفوقي الأبوي ، لأن هذا الموقف هو في الحقيقة نفاق وكذب على الشعب .  
فإذا سلمنا أن التعبير الفني التشكيلي ليس فقط شكلا ومحيطا ومناخا بصريا فقط بل  
أنه كذلك مضمون يعكس احساسا ومفهوما للحياة ، إذا سلمنا بهذا فسيكون من حقنا أن نساءل:  
ماذا قدمه الفنان العربي الملتزم من إبداع يعكس ولو بعضا من الكفاح الراشح والبطولي  
لشعبنا ؟ وفي مقدمتهم الشعب الفلسطيني . إن هذا الكفاح وهذه المسيرة ليس إلا تعبيراً عن  
شعبنا عن مفهومه للحياة وللعالم ، ونحن كثيرا ما نصرخ أن الفنان يعبر عن خلال عمله عن  
مفهوم مجتمعه للحياة وللعالم .

إن البرجوازية تقوم يوميا بارتشاء الفنان وإغرائه بمختلف الوسائل المعروفة حتى يتخطى  
عن قضية شعبه . وليس نظام السوق الفنية إلا واحداً من أهم تلك الوسائل .  
فإذا أراد الفنان الملتزم أن يتسلح ضد هذه المغريات عليه أن يسعى لتطوير أشكال

مبتكرة لسوق شعبية تمكنه أولا من تسويق عمله داخل الشعب وثانيا من توفير وسيلة العيش بعيد عن طغيان وسلطة السوق البرجوازية .

ان البرجوازية تعتمد في طغيانها وسلطتها في ارتشاء الفنان وتطويره على الشعور الذاتي والاناني للفنان البرجوازي الصغير ذلك الشعور الذي غخته سنوات من التربية الفنية البرجوازية التي تحتقر العمل الجماعي وتحتقر العمل اليدوي وتبعد الذاتية عن طريق مفهوم العبقرية .

ان تطوير ونشر تقنيات الطباعة الغرائفية والسكرين (السرغرافية) اعتبره من المهام المستعجلة لمطروحة امام الفنان العربي الملتزم لانها ستتمكن من نشر العمل الفني الشعبي على نطاق واسع سيتسع يوما عن يوم ، اذف الى انه سيمكننا من العيش خارج اطار السوق الفنية البرجوازية .

وحتى لا تبقى الشعارات مجردة ومنافقة علينا ان نكافح من اجل جعل الفن بالشارع . ان محاولات المعارض بالشارع التي تمت في بعض الاقطار العربية دلت على صحة هذا المصل وحيويته بالنسبة ، اولا لتطوير الذوق الفني للجماعير ، وثانيا لتربية الفنان نفسه من خلال الحوار التي تخلفه مثل هذه المعارض .

اما قضية المعاصرة الواردة في موضوع الندوة فانها كذلك تخضع لنفس التحليل ذلك ان الفنان الملتزم يكون بالضرورة معاصرا حيث يجس النضى اليومي للجماعير وبالتالي يكون المعبر العادي عن افكارها القوية تجاه التغيير والمستقبل فتكون معاصرته للحياة تقسم ايضا بالمستقبلية .

ان الابداع الحقيقي الفاعل في التاريخ هو بالضرورة (بعد ان يكون معاصرا) ، مستقبليا فنحن نعرف ان مما يبرر ضرورة الفن كونه ينبئنا عن المستقبل بمعنى انه يسبق التاريخ ويعد المستقبل .

وبما ان المعاصرة قرنت في الجدل العربي اليوم بالاصالة ، نماذا عن هذه الاصالة ؟ ليست هناك اصالة مطلقة .

فليس كل تراثنا صالحا لنا اليوم . وكما حاولت البرجوازية افراغ كلمة الالتزام من مضمونها الديناميكي الشعبي ، قامت كذلك باعطاء صورة فلكلورية وشوفينية لاصالة ، بل ان الرجعية في الوطن العربي تبنت هذا الشعار لتوظفه في سياستها التقليلية مركزة على الجوانب الرجعية والمظلمة فيه جاعلة منه الشعار الاساسي لتضرب الفكر التقدمي العربي بحجة انه فكر مستورد .

ان الاصالة الحقيقية هي التي تحدثنا عنها سابقا والتي استطاع الشعب ان يتمسك بها من خلال كفاحه ضد الغزو الاجنبي وضد الرجعية . ان الشعب ليعطينا خير مثال لاجس علاقة يمكن ان نقيمها مع التراث الثقافي ، انه لا يرفض العصر بتليل انه يعمل بيديه ، ويأخذ العصر شكله المادي عن طريق عمله ، ففي الوقت الذي يستعمل فيه ادوات الاستهلاك العصرية يجد في بيته ادواته التقليدية المتمسك بها جنبا لجنب .

وبينما يكتشف المثقف البرجوازي تراثه عن طريق تقليد السلوك الفلكلوري الاجنبي ، ازا تراثنا نجد الرجل الشعبي يعمل ذلك التراث واعبائه متحملا ثقل جوانبه الرجعية ، رافضا لكثير من تلك الجوانب الرجعية ومدافعا في نفس الوقت عن القيم التي يراها ضمانته وراسماله الحقيقي الكفيل لحمايته من السحق النهائي .

ان الاصالة التي يهمن التشبث بها هي كل موروث في المدينة والبادية يعكس القيم الانسانية الخلاقة من حيث اعتمادها على العلاقات التقليدية الديمقراطية . وبفضل روح الصمود التي يتطلى بها الشعب لا زال بعض هذا الموروث حيا ومتجددا باستمرار بالرغم من ضغط التوجيه الحضري البرجوازي الذي يعتمد على القيم المادية في ذلك الموروث ويقتصر قيمه الروحية في الوقت الذي تؤكد فيه البرجوازية للرجعية على الجوانب (الروحية) المظلمة والغيبية.

لذلك فان شعار الاصالة ليس بريئا ، وعلينا ان نضعه في الاطار الطبقي الذي ينطلق منه ويصب فيه .

وبالنسبة لنا فان ربط الصلة بالموروث الثقافي والفني ليست شعارا لتخليص الضمير من عقدة الاستلاب الغربي بل هي مسألة اساسية تدخل في مشروع ثقافة الشعب بكل ما تحمله من



علائق جدلية بين عناصرها المعقدة ، وتتصارع تلك العناصر ، بعضها يجرى الى الماضي والآخر الى المستقبل . مع العلم ان جزءا كبيرا من موروثنا يجثم على صدر الشعب عبثا ثقيلًا يشده الى التخلف والفقر والخنوع . وبدون القضاء على هذا الجانب المظلم من (أصالتنا) لن يتمكن الشعب من تحقيق مشروع ثقافته التحررية .

## ● مهرجانات

### حول مهرجان ابي الطيب المتنبي

#### عبد الله راجع

يبدو ان الحديث عن ابي الطيب المتنبي يثير نقطتين هامتين ، تتعلق اولاهما بالجانب القومي البارز في القصيدة المتنبية ، والذي يصادف لدى القارئ العربي المعاصر عيسى الخصوص نوعا من التوق الى تحقيق الهوية التاريخية . وتتعلق النقطة الثانية بجوانب تدخل في صلب الممارسة الشعرية كتأكيد لوعي فني متقدم .

هاتان النقطتان اساسيتان في كل بحث يتناول المتنبي سواء كصوت تفرزه تشكيلات اجتماعية معينة وجدت في مسألة البحث عن الجذور معبرا لها الى الانعتاق ، او كطاقة فنية اكدت حضورها الواعي لتزاوج بين جمالية متقدمة ، ورؤية الى العالم ، كان ضروريا ان تلتهم وراءها مرحلة القرن الرابع الهجري بتطوراتها السياسية والاجتماعية .

لقد بدا واضحا من خلال مهرجان المتنبي الذي نظمته وزارة الاعلام العراقية في الفترة المرواحية بين خامس وعاشر نوفمبر 1977 ، ان البحوث المقدمة لم تنوف النقطتين السابقتين ما تستحقانه من البحث ، الا اذا استثنينا دراستي كل من د. جمال الدين ابن الشيخ ود. عبد السلام المسدي ، بالإضافة الى ان المهرجان اثار نقطة ثالثة لا تتعلق بالمتنبي وحده ، اذ انها مرتبطة بالممارسة النقدية ككل ، وهي مسألة المنهج في دراسة التراث ، دراسة علمية بعيدة عن التجاوب العاطفي السمج أو الرغضى المطلق للتراث سيظل مؤكدا وجوده .

ولقد غطت أزمة مناهج البحث على النقطتين السابقتين بشكل مفضوح ، لاسيما في بعض الدراسات التي يبدو انها كتبت بطريقة مرتجلة ، مما يدفع القارئ الى الاحساس - وان بشكل مبهم - بان محاولة القصيدة المتنبية داخليا ، ثم الانطلاق من ذلك الى كشف رؤية المتنبي للعالم ، ومدى انسجام وعيه الممكن مع أقصى ما يمكن ان تصل اليه التشكيلات الاجتماعية التي يفتنى فيها في تطوراتها وآمالها ، انما هو امر مشروط بتوفر منهج علمي في الدراسة ، كفيلا بان يضمن الباحث من السقوط في الانشائيات التي تحشد حشرا تحت ما يسمى بالنقد العلمي .

اننا لا ندعي ان هذا المنهج العلمي كفيلا بان يضع يدنا على حقيقة الحقائق كما يقال ذلك ان الناقد غير مكلف بتقديم حجة عقلية تؤكد « صواب » عمل أدبي معين ( فالبرهان العقلي يؤكد على حقائق ، والحقائق ليست غير فرضيات ينبغي البرهنة عليها بطرق تتجاوز أي قدر من الشك ، وهذا ما لا يمكن تحقيقه بالنسبة للعمل الادبي ، ذلك ان التساؤلات التي يخنار الناقد طرحها والاجابة عنها فيما يتصل بالمدعيات الادبية ، لا تتناول تفسير حقائق متعلقة بظاهرة علمية ، وانما تسعى لفهم وادراك ظاهرة مفردة لا تتكرر بأي حال . . . ) (1) ان النقد صبوة لاحداث شعور باليقين لدى القارئ ، ازاء عمل أدبي معين . وما لم يحدث هذا الشعور باليقين لدى القارئ ، فانه يظل من قبيل الكلام الذي يدل على كل شيء ، ولا يدل على شيء . . . /

١ - هل سنقول : ان اغلب ما قيل عن المتنبي في هذا المهرجان هو اعادة لما قيل عنه من قبل ؟ ان هناك جوانب جديرة بالاهتمام في شعر المتنبي لم تمس الا بشكل يبقى معه هذا المس مجرد مشروع لدراسة مؤجلة . وهناك جوانب اخرى ليك القول فيها حتى أصبح من قبيل « المعاد المكرور » الذي لا غناء فيه . وان نظرة الى الدراسات المقدمة

الى المهرجان ، والتي توزعتها مجلات كالمورد وآفاق عربية والاقلام والفكر ، لتؤكد الملاحظة السابقة تأكيداً يدعو معه ان ابا الطيب سيظل « ماثلي الدنيا وشاغل الناس » على حد تعبير ابن رشيق القيرواني ، دون ان يتمكن النقد - اللهم الا بعض الدراسات القليلة جداً - من ان يوفي الرجل حقه من البحث .

ان الدراسة المقدمة تحت عنوان ( المتنبي وسقوط الحضارة العربية ) (2) للدكتور عبد السلام نور الدين ، تطرح في مقدمتها ازمة مناهج البحث ، معلة هذه الازمة بالمحنة التي تعانيها مناهج الدراسات الاجتماعية في العالم العربي . وكما كنا نود ان يفهم اليها الباحث دراسة تربط التعبير الفني بالشخصية والبنية الاجتماعية ، لكن الدراسة تأخذ في الواقع مساراً مختلفاً حتى عما قدمه العقاد وطه حسين وبنيت الشاطي ، والباحث يرى ان دراسات هؤلاء لم تضيف شيئاً ، ولا فرق بينها وبين ما أورده لين الدمان في « المآخذ الكندية من المعاني الطائفة » - وان ما يؤكد تخلف بحث الدكتور عبد السلام نور الدين انما يعود الى ان الباحث بعد ادلائه بمجموعة من المبادئ التي تنص عليها سوسيولوجية الاداب ، حاول ان يؤكد ان الزلزال الحضاري للمريج الذي أصاب البنية الاجتماعية والسياسية والاخلاقية والروحية عند العرب ، غير عن نفسه من خلال شعر المتنبي ، وقد حشد الباحث - لتأييد وجهة نظره - مجموعة من الابيات التي قطعت - عمداً - عن سياقها العام ، وكان الباحث الجليل يعتقد انه بتقديمه ما يؤكد وجهة نظره ، من أبيات المتنبي ، سيضفي على بحثه طابع العلمية والبحث الفزيه .

وأولى الملاحظات ان اية دراسة سوسيولوجية لادب لا تصل الى مرحلة التفسير الا بعد ان تمر من مرحلة الفهم الذي يقتضي اكتشاف البنية الدالة في النص عن طريق محاورته داخلياً (3) وان أي قفز الى التفسير دون فهم ، يعتبر عملاً غير مشروع بصرف النظر عن كونه تهرباً من مواجهة أخطر مراحل التحليل السوسيولوجي للنص الأدبي .

وملاحظة ثانية : ان أبسط مبادئ المنهج العلمي ان ننتقل من النص أولاً وملاحظة ثالثة : ان اقتطاع جزء من النص للتدليل على فكرة ما ، انما يعني عدم احترام النص أولاً ، وسوء فهم للعمل النقدي ثانياً . هكذا تنتهي الدراسة لتؤكد هي بدورها ازمة مناهج البحث ، ولتعلن عن انتماؤها الى الحلقة المفرغة في النقد الأدبي العربي . حين ننتقل الى دراسة الدكتور جعفر ماجد « حكمة المتنبي » تواجهنا نقطتان هامتان :

- (أ) هل السبب في شهرة المتنبي يعود الى الحكمة كما يقول الباحث ؟
- (ب) هل يعود سبب الغربة الروحية التي عاناها المتنبي الى خيبته في الانسجام مع الكون ؟

ان الكثير من التساؤلات التي تفرض نفسها في هذا المجال ، لن تجد حلولها الملائمة الا اذا وضعناها في الاطار السوسيولوجي ، الذي هو خير مفتاح لتفسير النص ، وسنحتاج الى كشف انتمايات المتنبي اجتماعياً ثم ثقافياً ، سنحتاج الى بحث مفصل وعميق في الذات العربية ، وفي التناقضات الداخلية التي فجرت بنية التقن الرابع الهجري وأبرزت أبا الطيب بالشكل الذي يظهر به ، وسنحتاج ايضاً - وان بقدر ضئيل - الى قراءة سيكولوجية للمتنبي تضع الواقع الخارجي نصب أعينها ، باعتبارها الاساس الذي تستند اليه تلك السيكولوجية ، واعتقد ان علا من هذا النوع كليل بأن يظهر لنا تفاهة الفكرة التي تقول بأن المتنبي أحس بالحاجة الى الصديق لانه - المتنبي - ذهب به سوء الظن بالناس فلم ير فيهم الا مخادعين منافقين لا يصفو لهم ود ، ولا يصح لهم دين : ذلك ان المتنبي كصوت تحققة تشكيلة اجتماعية معينة ، ونزوع سيكولوجي طبقي خاص ، لا يمكن ان يفهم بمعزل عن المؤثرات التي جعلته ينفرد - دون باقي أفراد التشكيلة الاجتماعية - بالتعبير عن همومه التي لا تشكل في الاصل سوى جزء بسيط من هموم أوسع مجالاً ، ولكن النص - باعتباره كتلة هموم معقدة - يحمل مع ذلك وعياً طبقياً يمكننا لا يستطيع الباحث الجاد انكاره على الاطلاق (4) .

أما دراسة عبد الجبار داود البصري ، تحت عنوان (فن الصورة الشخصية عند المتنبي)

فإنها تحاول اقتناعنا بأن أوصاف المتنبي للممدوح هي نوع من فن الصورة الشخصية بمعنى فن رسم الأفراد ورسم وجوه الأفراد بشكل خاص . والقارئ للدراسة لا يكاد ينتهي منها حتى يحس بأنه لم يخرج بشيء ، ذلك أن الموضوع كله يدور حول ما أسماه القدماء « وصف الممدوح » ، بل أننا لنجد عند خدامة بن جعفر اجتهدات فسي الموضوع (5) تظفر من مثلها دراسة الباحث الذي لم يكلف نفسه عنا، مواجهة أسئلة يفرضها الموضوع الذي اختاره مجالا لبحثه : فإذا كان فن البورتريت عند الباحث إنما يعني أن الصورة الشخصية التي يرسمها الشاعر للممدوح تتضمن بعدا ذاتيا سيكولوجيا ؟ حيث كان الشاعر يضيف للصورة الواقعية انطباعاته وطموحاته ، أفلا يكون فن البورتريت ، رسما لا لشخصية الممدوح ، بل للمتنبي - الشاعر نفسه ؟ نعم . ما معنى تلك الطعون التي تتضمنها مدائح المتنبي لكافور بشكل مضمهر لا يكاد يصل إليه إلا من أوتي دقة الملاحظة وحسن الفهم ومعايشة صميمية للمتنبي ؟ هل تنتمي هذه المدائح إلى فن البورتريت أم تنتمي إلى فن الكاريكاتور ؟ ما علاقة مفهوم « النكتة » ، الشيعي بهذه الطريقة في المدح عند المتنبي ؟ كيف تحولت النكتة كاساس نظري في السلوك الشيعي لتصبح طريقة فنية ذكية جدا ؟ ثم ألا تدفعنا دراسة الباحث إلى اعتبار كل وصف للممدوح نوعا من البورتريت ؟ وبالتالي ألا يكون كل شعرنا قد خاضوا في هذا الميدان ؟ ولم لا يكون فن البورتريت من أخص خصائص ابن الرومي أكثر من كونه خاصية تميز المتنبي عن غيره ؟

وربما سيطول بنا الحديث لو استعرضنا كل بحث على حده ، لكننا سنكون متأكدين ، حتى لو قلنا ، من أن أغلب البحوث المقدمة لم تخرج من الإطار الذي نتنصع فيه أزمة مناهج البحث بشكل يصعب معه غض الطرف عنها ، وتناك من خلاله ممارسات نقدية « مختلفة » ، ولا علمية . وإن قراءة للدراسة التي حاول صاحبها أن يبرز هذا الشبه ( غير الاعتيادي ) بين فيقتشه والمتنبي ، أو البحث الذي حاول أن يؤكد للقارئ وجود جذور عميقة للواقعية الاشتراكية في شعر المتنبي (6) لكافية لإبراز نمط صن هذه الممارسات النقدية المختلفة : فمسألة العلاقة بين المتنبي وبنيتشه - إضافة إلى تهافتها وقيام البحث فيها على نوع من المصادرة على المطلوب - يمكن أن تقتسمح لتتأمل شاعرا آخر كأمين دراج القسطلي . . واعتقد أن الباحث الجليل لا يمكنه أن يذكر إطلاقا أن المعطيات التي شكلت - في زعمه - نفسية كل من المتنبي وبنيتشه ، هي ، لو سائرناه في هذا الزعم ، نفس المعطيات التي كونت نفسية ابن دراج ، وإن عصر المتنبي الذي يشابه - كما يرى الباحث - عصر بنيتشه ، يمكنه أن يشابه أيضا عصر ابن دراج ! (7) .

إن هذا الحصر ليس جامعا مانعا كما يقول قداما ، المناطقة ، لذلك فهو يفتقر إلى أبسط ما تواضع عليه قداما ، التفاد العرب على الأقل ، حين أشاروا إلى أن الباحث الذي يرى أن هناك علاقة بين فلان وفلان ، يمكن أن تكون مجالا للبحث والدراسة ، يجب أن يفكر على الأقل فيما إذا كان هناك فلان ثالث يمكن أن يكون تناسيه أو نسيانه بمثابة ضربة قاضية تحطم البحث من الأساس .

يسقط البحث الآخر في حوة أشد عمقا حين يجيء عنوان الدراسة أوسع بكثير من الدراسة نفسها : يشير العنوان إلى وجود جذور للواقعية الاشتراكية في شعر المتنبي ، وتقتصر الدراسة على مفهوم البطل لدى غوركي والواقعيين الاشتراكيين ، ومسمى انضاح ملامح هذا المفهوم في شخص سيف الدولة كما تصوره سيفيات أبي الطيب ، ثم ينتهي الباحث إلى الاعتراف بأن المتنبي شاعر تقدمي وناطق باسم الجماهير ، ، ، كل هذا بعد ثلاث صفحات من المجلة فقط ، ينزل بعدها إلى حشر نصوص من شعر المتنبي تشغل صفحة بكاملها ، مكتفيا بالإشارة إلى أنها «تدرد نماذج سيوفها على سبيل التمثيل لا الحصر» .

ب - تقلت دراسة الدكتور جمال بن الشيخ من التسطح والذوضى اللذين سادا أغلب المواد المقدمة إلى المهرجان رغما عن أنها ليست سوى خطوة أولى نحو دراسة علمية أشمل لنصوص المتنبي خاصة وللقصيدة العربية بشكل أعم . هي خطوة أولى لأنها محاولة للتسلل إلى باطن النص من أجل محاورته ، ولكن الشيء الأهم ، أنها لم تسلك إلى هذا الهدف طريق الرجم بالظن ووصف الجمل واستعراض العضلات البلاغية ، وإنما اتخذت

من التحليل البنوي التفرعي منهاجا لها وهاديا يعصمها من الزلل ، فاذا بها تحقق فكرة التعامل مع النص باعتباره كلا متكامل الاجزاء ، ومرتبطة بالعناصر ، أي باعتباره نسقا منظما من العلامات المشكلة من اتحاد وثيق بين الصور الصوتية والتمثلات السذمنية .

لم يكن النحو التوليدي في يد ابن الشيخ قالبا يفرغ فيه النص ، لانه لو فعل ذلك لضاعت قصيدة المتنبي وضاع معها الغالب ، وانما يستشعر القاري نوعا من المرونة في تطبيق منهج النحو التوليدي في الدراسة . يوازيه اجتهاد من الباحث فسي تجريب منهجية جديدة لتحليل النصوص الشعرية ، وهو ما سماه في مقدمته بالهدف القريب من تحليله البنوي التفرعي لقصيدة المتنبي .

ان هذه المحاولة في التسلل الى النص من الداخل ، لتفكيكه وإعادة تركيبه ، تبقى اصعب مراحل النقد العلمي ، لانها محاولة لتأسيس قاعدة يمكن أن يقف عليها كل تفسير وفي هذا الاطار يمكن النظر الى دراسة د. جمال الدين بن الشيخ باعتبارها مجهودا كبيرا في النفاذ الى قصيدة المتنبي ، ومحاولة جادة لرصد جديتها وحركتها الباطنية .

وتنطلق دراسة د. عبد السلام المستني من محاولة للمزج بين علم النفس الأدبي ، وعلم النفس اللغوي ، في بحث يهدف الى التحليل على أن الشخصية الصراعية المتحركة عند المتنبي ، والتي يتجاذبها السلب والايجاب كقطبين متباينين ، تجد على المستوى السنسي ما يؤكد ما ويعززها من علاقات التقابل ومن الروابط الثنائية دلاليا ونغميا . ويؤمن الباحث بأن هذا التركيب الثنائي في بناء شعر المتنبي انما هو نتيجة للتركيب الصراعي في المضامين المعاشة خارج الشعر والمضمنة اياه . والواقع أن القسم الخاص بمظاهر التركيب الثنائي في شعر المتنبي ، ينطوي على مجهود كبير للتحليل على وجود متقابلات لغوية تتفاعل فيما بينها سلبا وإيجابيا سواء عن طريق التقابل المزدوج أو ظاهرة التوازي أو عن طريق تفاعل العناصر الجزئية ، ، وإذا كان هناك من مأخذ نأخذ على الباحث فهو التمثيل في اختيار البيت كجسم يوضع على مائدة التشريح مع اغفال أن النص الواحد من بعض نصوص المتنبي يمكن أن يبرز بكامله طائفة التقابل اللغوي لاسيما يائيته في هجاء كافور . يضاف الى ذلك أن جانب الدقة في القسم الاول من البحث اضعف ، بحيث يفرض نفسه تساؤل وجيه : هل نستطيع الوصول الى شخصية المتنبي خارج القصيدة المتنبية ؟ الا يمكن أن يكون القسم الثاني من البحث أكثر أهمية لو أنه وضع مكان القسم الاول بحيث يتم الانطلاق من رصد المقابلات اللغوية في النص الى ما يقابلها في شخصية الشاعر ، مع ادراك العلاقة الوطيدة بين المتقابلات اللغوية والمتقابلات النفسية ؟

ج - في اطار الحس القومي الذي تثيره القصيدة المتنبية ، يبدو واضحا قصور النقد عن المعطاء ، حتى بالنسبة للدراسات التي تناولت هذا الجانب من قريب أو من بعيد . فالناقد محمد الجزائري مثلا يستخلص أن المتنبي الشاعر والانسان ، لم يهمل جزره القومي لا في قصيدة حرب ولا في قصيدة حب ، بل طغى حسه القومي على كل التفاصيل . واعتقد أن نتيجة كهذه ليست من قبيل الاكتشاف المفاجي ، أو هي خلاصة بحث يدل على مجهود كبير في التعامل مع المتنبي كشخصية « درامية » ، ذلك أن البحث ينتهي دون أن يقدم جديدا يلغى الستار عن شخصية لها وزنها في تراثنا الشعري أو يطرح تساؤلا له أهميته في الموضوع .

ان هناك أسئلة كبيرة ومتعددة تطرح على الباحث الجاد حين تؤرقه مسألة الحس القومي في شعر المتنبي ، بحيث تبقى مناقشة هذه المسألة رهينة بالاجابة عن تلك الاسئلة اجابة لا تتناول المتنبي كفرد ( لانه لا وجود للفرد داخل النص ) (2) ولا كتشكيكة اجتماعية بالمفهوم اللغوياتيقي - تبقى ملاح عنصر من عناصرها هي نفس ملاح العنصر الآخر دون أن يمتلك أي عنصر خصوصيته المميزة - :  
ما السبب مثلا في بروز بصمات القرمطية في بعض قصائد المتنبي ؟ هل كانت النزعة القرمطية عنده مرتبطة بحسه القومي ؟ لماذا كان اختيار المتنبي لشخص سيف الدولة دون غيره كبطل جدير بأن يخلد شعريا ؟ ( لا مجال للحديث عن كافور لأن قصائد المتنبي تفضح مقاصد الشاعر بشكل مخيف ) هل كان تعاطف المتنبي مع سيف الدولة نتيجة تشيع القائد وميل الشاعر الى الطويين ؟ أم كان لان سيف الدولة ارتبط عند

المتنبي بمظهر القائد العربي الصبور في زمن تهاوت فيه القيادات العربية ؟ إن إجابة شافية عن هذه الاسئلة وغيرها لكنيلة بالتمهيد لدراسة جانب الحس القومي في شعر المتنبي ، شريطة أن ينطلق البحث من النص انطلاقاً علمية ، ولا مجال بعد ذلك لمناقشة ما إذا كان المتنبي ( قوماً بالمعنى المصري أو بالمعنى الديني ) أو ( إن حسه القومي لم يعد الفخر بالمعادن البدوية ... ) ( 9 ) .

د - إننا نجهل مدى مشاركة المغاربة في هذا المهرجان ، ذلك أن المجلات التي تناقشت الدراسات والبحوث المقدمة لم تنشر لباحث مغربي دراسة عن المتنبي ، وكيفما كان الأمر فإننا نسجل أن المغرب كان أسبق الاقطار العربية إلى الدعوة لعقد مهرجان للمنتنبي على مستوى العالم العربي في منتصف الثلاثينات من هذا القرن ، فقد ورد في افتتاحية مجلة « المغرب الجديد » ، ( العدد 9 - 10 - فبراير - مارس 1936 ) بمناسبة العدد الخاص بذكرى المتنبي التي أقيمت بمسرح السراجين بفاس ( في هذا الجزء يجد قراؤنا قسماً وافياً مما كتبه أدباؤنا عن شاعر العربية الكبير أبي الطيب المتنبي بمناسبة ذكره الألفية . وهو في نظرنا مرآة صادقة لمختلف الاتجاهات الأدبية التي تعيش بها بلادنا في العهد الحاضر ، ولا نكتفينا بمقتطفات من إصداره كل الاغتياب ، ونحن لا نخجل من تقديمه إلى قراء العربية كافة ، دليلاً قاطعاً على تطور « المغرب الجديد » ونهضته الفنية ، وحجة دامغة على أن « الفكر المغربي » لا يزال أهلاً لأن يساهم اليوم - كما ساهم من قبل - في توجيه الثقافة العربية وبناء النهضة الإسلامية ... ) ( 10 ) . والمتصفح لهذا العدد من مجلة « المغرب الجديد » ، يفاجأ بوجود أبحاث يمكن اعتبارها متقدمة بالنسبة لإطار التاريخي الذي نشرت فيه ، وسيُفاجأ أكثر حين يتصفح تصادفه أفكار ربما كانت أجدر بأن تطرح الآن على بساط الدرس نظراً لعلاقتها بالظروف التي يعيشها العالم العربي آنياً في حركته السريعة نحو فك تناقضاته وإثبات ذاته . ونحن لا نريد بهذه الإشارة أن نعتبر ما ورد في مجلة « المغرب الجديد » ، بمثابة البديل عن الدراسات التي قدمت إلى المهرجان أخيراً ، ولا نريد أيضاً التمسّس بالترديدات لاختفاء « الفكر المغربي » ، عن تأكيد وجوده في هذه النظاهرة ، وإنما نود أن نسجل للتاريخ انطلاقة من الوثائق المتوفرة لدينا ، أن المتنبي لم يكن في يوم من الأيام وقفاً على قطر عربي دون آخر ، وهذا ما نرجو أن يرصده القارئ في النصوص والوثائق التي سنفسرها في العدد القادم من « الثقافة الجديدة » .

## هـ - خاتمة :

- ( 1 ) خلدون الشمعة / الشمس والعناء / ص 16 .
- ( 2 ) الاعلام العراقية ع 4 . كانون 2 . 1978 . ص 56 .
- ( 3 ) قدامة بن جعفر ، « نقد الشعر » ، الفصل الخاص بالمدح ( النعوت والعيوب ) .
- ( 4 ) أفاق عربية : ( أ ) أوجه التمهيد بين نيتشة والمتنبي لفيح صادق ع 4 . كانون 1 1977 .
- ( 5 ) جذور الواقعية الاشتراكية في شعر أبي الطيب المتنبي للدكتور نوري جعفر ص 37
- ( 6 ) تشير إلى أن مسألة العلاقة بين المتنبي ونيتشة ليست جديدة فقد سبق للعقاد أن ناقش هذه النقطة في « مطالعات في الكتب والحياة » .
- ( 7 ) محمد الطيلاوي / حماسة المتنبي بين الحمية الدينية والحمية القومية / ص 13
- ( 8 ) الفكر التونسي . ع 4 يناير 1978 .

## مهرجان المريد الشعري الرابع

انعقد في الفترة المتراوحة بين 15 و 20 فبراير 1978 مهرجان المريد الشعري الرابع بالعراق تحت شعار ( الأدب ووحدة الثقافة العربية ) . وقد اشتمل المهرجان على قراءات شعرية وجلسات دراسية لمناقشة بعض الأبحاث المقدمة إلى المهرجان ، وعددها أربعة . والملاحظ أن هذه الأبحاث قد أثارت نقاشاً واسعاً اتسم بالحدة أحياناً كما هو الشأن بالنسبة لبحث نازك الملائكة حول القصيدة المدورة . وبحيث د. غزوان حول أصول نظرية نقد الشعر عند العرب . وهكذا أثار بحث الدكتور عبد الله عبد الدائم حول الأدب ووحدة الثقافة العربية ردوداً ومناقشات تركزت حول طبيعة الوحدة الثقافية وما تعرضها من إشكالات ، وحول المصطلح وعدم دقته ، كما أثارت مسائل تتعلق بالمنهج ، وطغيان طابع التصور والاجتهاد

على أبحاث . إلا أن ما يعطى لدراسة د. عبد الله عبد الدائم نكهتها الخاصة ، كونها ربطت نجاح أي تيار أدبي بمقدار التصاقه بالتربة التي أنجبته ، وبالناس الذين انطلق يعبر عن تصوراتهم وأمالهم : ( أجل لابد أن يكون للكلام رصيد ولا كان لغوا ولها ، ورصيد كلام الأديب معاناته لحياة الجماهير ومشاركته فيها وأسماها في تطويرها ) (1) .

أما بحث الدكتور عناد غزوان ، « أصول نظرية نقد الشعر عند العرب » ، فإنه مجهود موفق في إبراز مدى اطلاع الباحث على المكتبة النقدية قديما وحديثا ، دون أن يتجاوز ذلك إلى مستوى قراءة التراث النقدي عند العرب قراءة جديدة تأخذ على عاتقها مسؤولية اكتشاف ما لم يكتشف بعد في هذا التراث من خصوصية وعطاء . ويبدو أن إعجاب الباحث بهذا التراث النقدي عند العرب قد ابتلعه ابتلاعا جعله في الفقرة الخاصة بالموازنة والوساطة يميل إلى كل من الأذى والجزجاني ميلا تصحيح معه كل محاولة لرصد هذا التراث بموضوعية .

ولو قصر الباحث دراسته على أثر عبد القاهر الجرجاني في النقد من خلال نظريته النظم مثلا ، أو على ما أصاب مقاييس ابن سلام الجمحي في التعامل مع الشعراء لدى النقاد الذين أتوا بعده ، لكان أجدي وأنتفع من بحث ينهضي بـ 71 هامشا و 23 مصدرا من مصادر البحث بعد تسع صفحات فقط ، ناهيك عن أن الأصول الستة التي قررهما الباحث لنظرية نقد الشعر عند العرب لا يمكن الاطمئنان إليها من حيث الكم ، إذ لو عاد الباحث إلى كتاب « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر ، لشر على أصول أخرى تصحح أضافتها إلى ما قرره .

ويأتي دور نازك الملائكة في بحثها المطلق بالقصيدة المدورة ، وهو بحث أثار كمبا أسفنا نقاشا حادا ، ذلك أن نازك تبدأ برفض التدوير لفتنتها إلى احتضانه ، فهي ترى أن التدوير قد قتل تعدد الأشطر وأجهز على القوافي وأحدث أثرا نفسيا غريبا هو اقرب إلى الحطم منه إلى أي شيء آخر ، وترى أن انتشار القصيدة المدورة بين الشعراء الشباب وغيرهم إنما هو امر يمتلك دلالات اجتماعية وسياسية معينة . إذ يشير إلى أن الشاعر الحديث يحس بأنه مسلوب الإرادة تحت ظل موقف تسيطر فيه الدول الكبرى . وأن التدوير ليس مستوى وسيلة غير واعية يعبر بها الشعراء عن إحساسهم بالذل السياسي أمام إسرائيل وأمريكا . ثم تنتهي الباحثة إلى احتضان التدوير حين ترى أن القصيدة المدورة ظاهرة تدل على الإبداع والحس العميق ، وأنه من الممكن أن نخرج القصيدة المدورة من تازمها شريطة أن يتخلص الشاعر من مظاهر السلبية التي أحصتها في بحثها .

ويبدو أن تهافت الآراء التي أوردتها نازك قد أثار عدة ملاحظات أساسية لابد من التعرض إليها ، فقد علق الدكتور محمد يوسف نجم بطريقة ساخرة على مجمل الآراء الواردة في بحث نازك حول علاقة التدوير بظروف المجتمع العربي حاليا . وحاولت سلمى الخضراء الجيوسي أن تناقش نازك انطلاقا من أن القصيدة المعاصرة تحاول أن تخلق جمالياتها المتميزة ، ولذلك فإن سلمى الخضراء الجيوسي ترى في التدوير نوعا من الغنائية التي يسعى الشعر المعاصر إلى السيطرة عليها .

والواقع أن الشاعر المغربي محمد بنيس كان انشط المناقشين بشهادة محمد الجزائري ، كان تدخله لمناقشة بحث نازك وسيلة لتجاوز هذا البحث إلى طرح مجموعة من القضايا المتعلقة بحركة الشعر المعاصر ، فقد أشار في بداية تدخله إلى طابع التراجع والتخلف اللذين يسودان آراء الباحثة ابتداء بكتايبا ، قضايا الشعر المعاصر ، ومرورا بديوانها « شجرة القمر » وانتهاء بالبحث المقدم إلى المهرجان . ثم أشار إلى انعدام الدقة في استخدام المصطلحات متخذا من الفارق بين مصطلح الشعر الحر ومصطلح الشعر المعاصر أساسا للتدليل على الخط الذي وقعت فيه نازك ، ومثيرا في الوقت نفسه إلى محنة الممارسة النقدية أمام مجموعة من المفاهيم التي تستعمل بصيغة مطلقة كالشاعر ، الإصيل ، والذوق ، السليم ، وغيرها . وحاول محمد بنيس أن يناقش مفهوم البيت الشعري انطلاقا من النحو التوليدي مشيرا إلى الحركة الشعرية الجماعية المتواجدة بالمغرب والتي تعتبر في هذا المجال أصلا انتخبه إليه شعراؤنا بالشرق فيما بعد ، وهي حركة يبدو أن الباحثين في المشرق العربي يغضون الطرف عنها لأسباب متعددة ، بينما يقتضي المنهج العلمي الملاحظة والاستقراء ، وهكذا فإن مناقشة مسألة التدوير لا يمكن أن تتخذ صفة البحث العلمي ما دامت لم تستقص أحوال الشعر العربي المعاصر من الخليج إلى المحيط . وأنهى تدخله بالإشارة إلى أن نازك فصلت بين الزمان والمكان في دراسة النص ، كما فصلت بين الإيقاع وبغية القوانين الأخرى المبنية للنص والشروط السوسيوثقافية التي تعطي للنص صفة المعاصرة والتجريب والبحث ، ما

دام النص تجربة انطولوجية واجتماعية .

اما طراد الكبيسي فقد كان بحثه بعنوان « مدخل مواجهة نقدية للتجربة الادبية العربية » ، وهو بحث حاول أن يتبين موقع النقد الادبي العربي المعاصر من النقد في العالم ، مثيرا الى وجود اتجاه اكاديمي وآخر يستير قدرته على التحليل من مناهج غربية غريبة على طبيعة التجربة العربية . ثم يطرح الباحث تساؤلا حول الطريق المؤدية الى رؤية نقدية عربية تعكس القيم الجوهرية لحياتنا المادية والثقافية المعاصرة ، وقد رأى الباحث أن مهمة ما سماه بالنقد « المتواضع » انما تتحدد في مساعدتنا على تحديد ما نقرا ، وفي جعل الصلة بين الاشياء قائمة ، وفي الحكم على الابدع المعاصر حكما يستند الى كشف الكيفية التي يؤثر بها الجو الحاصل والثقافي في الابدع والفن . ويبدو أن بحث طراد الكبيسي لم يثر نقاشا حادا لاسباب منها أن دوره جاء في ختام الجلسة بعد أن أرقق الحضور بالقراءات والمناقشات ، مع العلم بأن هذا البحث يبقى في حاجة الى مناقشة جادة ترفع الستار على الكثير من التهاوت في عرض الآراء ومناقشتها . ويتضح أن المناقشين - وعددهم محدود - لم ينتبهوا الى طغيان النزعة الانسوسية على بحث طراد الكبيسي لاسيما في الفقرات الاخيرة منه ، وقد كان من الممكن أن يكون حضور هذه النزعة وحده كافيا لاثارة نقاش حول المنهج والمصطلح .

وبالنسبة للقراءات الشعرية يبدو أن حظ القصيدة المعاصرة ضئيل اذا ما قورن مع الركاب الهائل من القصائد التي لا يربطها بمفهوم المعاصرة الا كونها قيلت في الفترة المتراوحة بين 15 و 20 فبراير 1978 . وهكذا نجد القصيدة العمودية الى جانب قصيدة الشعر الحر الى جانب القصيدة المعاصرة ، وكان هذه الانماط الثلاثة وجوه لعملة واحدة . والواقع أن نوعية الجمهور وذوقه أساسيان في التلهيل والترحيب بالنص العمودي وبقصيدة الشعر الحر ، يضاف الى ذلك أن أغلب رواد القصيدة العربية حاليا انما اكتسبوا مكانتهم من خلال صولاتهم وجولاتهم في هذين الميدانين ، وهكذا يختلط سماع النص باسم الشاعر ومكانته وبالقضية التي يعانقها ، ، ويضيع حظ الشعر كما يشير الى ذلك محمد الجزائري في عرضه (2) .

خارج النص العمودي نجد ركابا من القصائد التي لا فارق بينها وبين القصيدة العمودية الا كونها استندت أساسا الى تحطيم قانون الشطرين واعتمدت قانون وحدة التفعيلة المتكررة كبديل ، مع التركيز على الخروج من الصورة الشعرية كاستعارة الى الصورة الشعرية كمحتوى نفسي يعمد الى تفكيك العالم واعادة تركيبه ، لكن الشعر المعاصر ليس تمردا على قانون الشطرين ، وليس نسخا للاستعارة ، انه جمالية جديدة تخلق قوانينها الخاصة والمتميزة ، وتسمى الى تأكيد انتمائها الى العصر والتربة العربية .

اننا حين نستعرض القصائد المقروءة في المهرجان والتي نشر أغلبها في المجلات ، سنضمع أبدينا على ملاحظة أساسية تتمثل في أن هذا المهرجان اثبت التراجع عن القصيدة المعاصرة من طرف « الجمهور » الحاضر ، وفي نفس الوقت أكد على أهمية التحولات النوعية التي تعرفها القصيدة العربية الحديثة على يد الشعراء الشباب في أغلب الاقطار العربية .

**هوامش :**

(1) الادب ووحدة الثقافة العربية / د. عبد الله عبد الدائم .

الاقلام العراقية ع 7 نيسان 1978 ص 101 .

(2) محمد الجزائري : الملف الخاص بمهرجان المربد الشعري الرابع .

الاقلام العراقية ع 7 نيسان 1978 ص 90 .

## ● بيانات

بلاغ من المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب

اطلع الرأي العام المغربي على اضراب السجناء السياسيين بمكناس عن الطعام منذ 9 ماي 1978

أن المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب الذي سبق له أن طالب بإطلاق سراح المعتقلين السياسيين واستنكر الظروف اللاإنسانية التي يمانونها في المعتقل ، يثير انتباه الرأي العام الوطني إلى أن من بين المعتقلين من يطالبون بأبسط الحريات وعلى رأسها حرية الاطلاع على المنشورات والمطبوعات الموزعة في السوق ، وحرية الإبداع والفن .  
وإذا عبر المكتب المركزي على تضامنه المطلق مع المعتقلين يطالب من جديد المسؤولين بالتدخل فوراً لوضع حد لهذه الحالة اللاديمقراطية .

**المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب**

### **موقف اتحاد كتاب المغرب من اضطهاد الأدباء في مصر العربية**

يكتسي الاستفتاء الأخير الذي نُظم بجمهورية مصر العربية طابعاً خطيراً يمس بالحريات العامة الأولية للمواطنين ويمهد لديكتاتورية مطلقة تتعارض مع مطامع الجماهير العربية في الديمقراطية وتحرير الأراضي المحتلة وتخليص الإنسان من الاستغلال .  
وإن ملاحقة الأدباء والصحفيين داخل مصر وخارجها بدعوى المس بسمعة البلاد ما هي إلا تلمحة منتحلة لكم الأفواه والأقلام الشريفة في قطر تعتبره قلباً نابضاً لحركة التحرير العربية ورائداً على درب النضال من أجل الاشتراكية والديمقراطية ومقاومة الوجود الصهيوني الاستيطاني الموجه أساساً لضرب الأمة العربية البائسة عن كيانها وملاحمها الحضارية القومية التقدمية .  
نهيب بكل اتحادات الأدباء والهيئات أن تتدخل لتضع حداً لمحاكم القذافي وأن تطالب بإطلاق سراح المعتقلين من أجل انكارهم ومواقفهم وفي طليعتهم الشاعر أحمد مؤاد نجم .  
**المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب**

### **وفاة الدكتور نجيب بلدي**

في حادثة سير مفاجئة لقي الدكتور نجيب بلدي حتفه مع بداية الصيف الحالي (1978) . وكانت نهاية عيشة لرجل طالما بحث عن معنى أزل للوجود . وكثيراً ما انزعج أمام طلبته الكثيرين حينما ينشككون من هذا المعنى الأصلي والملة الأولى . وتعود بي الذاكرة إلى يوم كان نهاية السنة الجامعية ( 67 - 68 ) وكان ختاماً لدروس بلدي المتميزة بالحيوية وانفع يسأل الطلبة بسرعة وإيجاز . يطرح على كل واحد سؤالاً بعينه : هل تؤمن بالخلود الأخرى ؟ . لم يشاركه الكثيرون حماسه وإيمانه العميق ولكن نظرائه الانفعالية لم تخف عنا أنه ليس مطمئناً أيضاً للتسليم أنه يبحث عن الأدلة . إيمانه العميق لم يمنعه يوماً من مواجهة الأوهام والبقاء طويلاً عند النفي والتكذيب وهو في ذلك مثل أعلى للإيمان المتأمل أو نموذج حديث لموقف ابن رشد والأكروبي .

مات بلدي وصممت كل وسائل الاعلام عن ذكره . تلك الوسائل التي كان يحتقرها لأنها تخاطب نزوات ورغبات الجمهور وأصحابها أبعد الناس عن الفكر الخالص . وكم كان غصيه كبيراً عندما حاولت هذه الوسائل مراراً تسجيل محاضراته أو استجوابه . فظل طيلة حياته بعيداً عن دائرة الضو، وتخطاه الكثيرون من الحاذقين .  
مات بلدي وتلامذته أن يمجوه . أن يمجوه فيه التفكير الفلسفي العميق والاختلاص النادر في عمله : الإخلاص إلى درجة تغير الاندهاش وأصبحت تثير الشفاق عندما بلغ الرجل عمراً يخلد فيه الناس عادة للراحة . ولكنه دائب العمل يسير بخطواته الطويلة وجسمه الطويل الذي انحني تحت وطأة السنين والاجهاد . دائم التهي، لمحاضراته يرفض كل عمل عشوائي يرفض جعنا أن يلتقي مواد لم يسهر في إعدادها . ويرفض أن يكرر الأشياء بنفس المستوى فهو دائم الغوص ينقل الفكر باستمرار إلى مجاميل جديدة وتجارب خلقة . رجل كان دقيقاً في مواعيد دقيقة في عمله . وأهم من هذا أنه كان عظيماً في تدريسه ، خلق أجبيلاً ما زالت تسمع إلى صوته العميق والعنيف يتردد في أعماقها . بحث روحاً لا نظير لها في



شعبة الفلسفة منذ نشأتها في كلية الآداب بالرباط . كنا نرى التاريخ الفلسفي ينبع من جديد في كلماته فيرتفع بأشخاص الفلاسفة والمذاهب والمواقف من صورتها الجامدة في ذاكرتنا إلى كائنات دافقة بالحياة . لناقديه أن يفكروا عليه نزعة المثالية وحماسه للعالم إلا منظور . لهم أن يأخذوا عليه اكباره لشيوخ المثالية . ولكنهم لن يجروا على انكار علمه النادر بالتاريخ الفلسفي . وأنه أحد الذين لابد من الحديث عنهم عندما يحين الكلام عن الفلسفة العربية المعاصرة وكل ما نرجوه أن يستيقظ الاحساس بالامتنان لهذا الرجل في النفوس وأن يتغلب الجميع على كافة العقبات لأحياء ذكرى هذا الرجل . خاصة أعضاء شعبة الفلسفة في كلية الآداب بالرباط حيث قدم بلدى أسمى خدماته العلمية . حتى يتأكد أننا في هذا البلد لا ننسى أولئك الذين أحرقوا ويحرقون أنفسهم لأشغال فكرة المغربي وخلق حياة ثقافية عميقة الجذور . وأننا في شخص بلدى الذي عادر موطنه الأصلي في مصر واستقر في بلدنا ومنحها حبه نقيت بالأموس التفاعل الثقافي السليم بين الشرق والمغرب العربي وندين أشكالا أخرى من الارتزاق والانحطاط . كما نقدر فيه نشر العلم الحقيقي والمعرفة الدقيقة بالفلسفة المثالية .

السوزاد محمد

## ● الجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة

### المؤتمر الثامن لجمعية مدرسي الفلسفة

انعقد بتاريخ 14 - 6 - 78 بالبيضاء . المؤتمر الثامن لجمعية مدرسي الفلسفة ، وعده هي الملتزمات والتوصيات التي صدرت ، ننشرها كاملة ، كما توصلنا بها

#### المكتب الجديد للجمعية

- أبا عتيل العربي : الكاتب العام
- سالم حبيبي : نائب الكاتب
- هشام : الشؤون التربوية والثقافية
- سحبان : المالية
- ساونزة : الدعاية والنشر والاتصالات

#### ملتقى حول الهجوم على تدريس الفلسفة

يتعرض تدريس الفلسفة بالمغرب منذ مدة إلى حملة عنيفة من طرف هيئات لا تربطها أية علاقة بميدان التربية والتعليم ، والتي تنتكز للدور التاريخي الذي لعبته الفلسفة في قنح الفكر العربي الاسلامي ومساهمته بحضارة وافر في اغناء الفكر الانساني ، الامر الذي حال بينه وبين ادراك الاحاد الحقيقية من تدريس الفلسفة التي تتجلى في تكوين فكر نقدي وتركيبية ، وشخصية متفتحة على آفاق الحضارة الانسانية وتسليم التلميذ بفكر علمي يمينه على المساهمة في التنمية الاجتماعية ، وذلك من خلال رصد وتنبع الشروط التاريخية والاجتماعية والمعرفية والنفسية لتطور الفكر البشري وفاقليته .

وعليه فان مدرسي الفلسفة المجتمعين في اطار المؤتمر الثامن للجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة المنعقد بالبيضاء في 14 - 6 - 1978 يشجبون هذه الحملات المغرضة التي تعبر عن جهل أو تجاهل متصود للدور الذي تلعبه الفلسفة في خلق فكر علمي وثقافة وطنية تحريرية تساهم متطلبات العصر .

#### عن المؤتمر الثامن المنعقد بالبيضاء .

يوم 14 - 6 - 1978 .

#### ملتقى حول المشاركة في التخطيط التربوي

نحن اساتذة الفلسفة المجتمعين في المؤتمر الثامن يوم 14 - 6 - 78 نحتج على امتناع الوزارة عن الاعتراف بجمعيتنا باعتبارها مهنية تمثل مدرسي الفلسفة وتمارس نشاطها مهتمة بتدريس الفلسفة في المغرب ، بالرغم من أنه قد مضى على وجودها عشر سنوات لذا نطالب بجمعيتنا في الاعتراف القانوني والفعلي وبحثنا في المشاركة رسميا كهيئة ( شخصية معنوية ) في الترتيبات الجارية من أجل تعهد المقرر المزمع تطبيقه وفي اعداد كتاب مدرسي وكذلك في كل

ما يمس تعليم الفلسفة سواء تعلق الامر بوضع برنامج أو كتاب مدرسي .  
عن المؤتمر الثامن المنعقد بالبيضاء .

يسوم 14 - 6 - 1978 .

### مهتمس حول المعتقلين السياسيين

نحن اساتدة الفلسفة المجتمعين في مؤتمرنا الثامن بتاريخ 14 - 6 - 78 ، بعد دراستنا للوضعية العامة والظروف التي نمارس فيها مهامنا التربوية :

- نستنكر استمرار الاعتقال التعسفي لجميع المعتقلين السياسيين ومن ضمنهم بعض مدرسي الفلسفة وصنود احكام قاسية في حقهم .  
- كما نستنكر اساليب التعذيب المختلفة التي اودت بحياة المعتقلين السياسيين ومن ضمنهم مدرس الفلسفة عبد اللطيف زروال .

امام هذه الوضعية ، ومن اجل خلق ظروف تمكن المدرسين من اداء واجبهم التربوي على النحو ، لاكمل نطالب باطلاق سراح جميع مدرسي الفلسفة المعتقلين وكذا جميع المعتقلين السياسيين ، كما نطالب باحترام حرية التفكير والتعبير .

عن المؤتمر الثامن المنعقد بالبيضاء .

يسوم 14 - 6 - 1978 .

### توصيات لجنة التنظيم المنبثقة عن المؤتمر

توصي لجنة التنظيم والتوجيه ، المنبثقة عن المؤتمر الثامن للجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة المنعقد بالدار البيضاء يوم 14 - 6 - 1978 بما يلي :

1 - نظرا لالاحاح الذي تطرح به المسألة التنظيمية ، ولما لحق قطاع تدريس الفلسفة من تغييرات كمية وكيفية ، ونظرا لتواتر طرح هذه المسألة في مؤتمرات الجمعية الاخيرة ، ونظرا لاستحالة حل هذا الشكل باستعمال ، يوصي المؤتمر المكتب بتهيء مشروع قانون تنظيمي جديد ، يراعي كل هذه الحثثيات على أن يتمهد المكتب بتقديم هذا المشروع امام المؤتمر المقبل .

2 - حصر التنسيق في أربع مناطق رئيسية مع تحديد صلاحية المنسق بطريقة تمكنه من التحرك داخل المنطقة دون الرجوع الى المكتب المركزي الا في حالة القضايا ذات الطابع الوطني ، ولا تؤني الى خلق أو تجاوز توجيهات المكتب .

3 - حصر الحاجيات والاهتمامات النظرية والتربوية لدى مدرسي الفلسفة ، بلورة برنامج على اساسها ، يكون ارضية لنشاط الجمعية ، مع خلق اطار تنظيمي لها ( جماعات بحث ) وتطوير شكل ومضمون الدورية ، بحيث يستوعب هذا النشاط وتعميمه .

4 - الاتصال بالجمعيات ذات نفس الاهتمامات بالخارج ، مع البحث عن امكانيات النشاط المشترك .

5 - العمل على توسيع نشاط الجمعية الى قطاع التعليم العالي ، واختيار منسقين منه ، حسب عدد الكليات .

6 - العمل على عقد ندوة وطنية تخصص لدراسة وضعية الفلسفة في العالم الثالث ، مع العمل على اشراك اكبر عدد ممكن من المهنيين والمختصين سواء في الداخل أو الخارج .  
عن المؤتمر الثامن المنعقد بالبيضاء .

### بلاغ من الجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة حول المقرر الجديد

ان المكتب الوطني للجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة ، بعد اطلاعه على المقرر الجديد للفكر الاسلامي والفلسفة ، الذي طبع في غيانا الممثلين الشرعيين لمدرسي الفلسفة . وبعد تسجيله للاستياء العام الذي عبر عنه مدرسو الفلسفة يعلن :

1 - شجبه لاسلوب الامر الواقع الذي تمت ممارسته فيما يخص تغيير مقرر الفلسفة والفكر الاسلامي .

2 - كما يعلن من جديد تأكيده لمواقف الجمعية المغربية لتدريس الفلسفة فيما يتعلق بضرورة إشراك مدرسي الفلسفة عن طريق ممثلهم الشرعيين في كل عمل يمس من قوتهم أو بعيد مادة الفلسفة سواء تعلق الأمر بتغيير البرامج أو بوضع الكتب المدرسية ، وذلك حتى لا تسند هذه المهمة للمتطلعين والغير المختصين ، ولكن للمؤهلين مهنيا وتربويا .

3 - ويسجل :  
- الطابع التلقيني الذي يتسم به هذا المقرر والذي نجم عنه انعدام الوحدة والتكامل .

- تواجد تصورين متناظرين يهيمنان على المقرر بأكمله  
- جهل واضعي الفكر الفلسفي والفلسفة ، والذي يتجلى في عدم رصد وتتبع الشروط التاريخية والاجتماعية والمعرفية والنفسية والتربوية لتطور الفكر البشري وفاعليته .

ولربما قد يرجع هذا الجهل - في نظر الجمعية - الى النظرة السطحية والتي مفادها ان هذه الاخيرة مجرد مرطقة وزندقة وكأنها وضعت أساسا لتبحث في مشروعية أو عدم مشروعية الدين واذ تثير الجمعية هذه المسألة فانها تعتبر ان هذه النظرة سابقة خطيرة تستهف محاربة الفكر العلمي والفنقي باسم لاندفاع عن الدين .

الى جانب هذا يسجل المكتب للملاحظات الأساسية التالية :

1 - الطول الموهول للمقرر الذي لا يتناسب وعدد الحصص المخصصة لتدريسه رغم الساعات الثمانية المقررة أسبوعيا خلال الموسم الدراسي الحالي ، وبصفة انتقالية .

ب - تقليص عدد الحصص المختصة لتدريس مادة الفلسفة والفكر الاسلامي ( من ثمان ساعات الى خمس ) ابتداءا من موسم 1679 - 1980 .

ومن حق مدرسي الفلسفة ان يتساءلوا ما الغاية من هذا التقليص الذي يؤني حتما الى تهميش مادة الفلسفة ؟

ولماذا استهدف هذا التقليص تدريس مادة الفلسفة والفكر الاسلامي بالذات ؟ وهل من مبرر تربوي معقول لهذا التقليص ، في الوقت الذي يستلزم تدريس المادة اضافة ساعات أخرى في السنوات السادسة والسابعة وفي جميع الشعب ، نظرا لخصوبة الفلسفة واسهامها في تكوين وبلورة شخصية الطالب المغربي ومقدراته العقلية ؟ ..

عن المكتب : الكاتب العام

اباغييل العربي

الرباط في 9 أكتوبر 1978